

Värit ja niiden semioottiset merkitykset
suomalaisissa ryijyissä
1779–1979

Helsingin yliopisto
Kasvatustieteellinen tiedekunta
Käsityönopettajan koulutus
Pro gradu -tutkielma
Käsityötiede
Toukokuu 2020
Ama Essel

Ohjaaja: Riikka Räisänen



Tiedekunta - Fakultet - Faculty Kasvatustieteellinen		
Tekijä - Författare - Author Ama Essel		
Työn nimi - Arbetets titel Värit ja niiden semioottiset merkitykset suomalaisissa ryjiyissä 1779–1979		
Title Colour and its semiotic significance in Finnish rya rugs 1779–1979		
Oppiaine - Läroämne - Subject Käsityötiede		
Työn laji/ Ohjaaja - Arbetets art/Handledare -Level/Instructor Pro gradu -tutkielma / Riikka Räisänen	Aika - Datum - Month and year Toukokuu 2020	Sivumäärä - Sidoantal - Number of pages 76 s + 1 liites.
Tiivistelmä - Referat – Abstract <p>Tämän tutkimuksen tavoitteena oli selvittää, mitä ja miten värejä on käytetty suomalaisissa ryjiyissä ja mitkä ovat olleet värien semioottiset merkitykset. Värit tekstiileissä ovat olleet tärkeitä ja merkityksellisiä kautta historian. Näin on ollut myös ryjiyissä, jotka ovat pitäneet sijansa suomalaisessa käsityöperinteessä. Ryjiyjen kolmiulotteinen pintarakenne tarjoaa kiehtovia värien käyttömahdollisuuksia. Ryjy on villasta valmistettu pitkänukkainen, pohjoismaissa arvostettu perinnetekstiili, joka on vuosikymmenien ajan koristanut useimmiten seiniä. Alun perin ryjyä on käytetty lämmityspeitteenä, ja sittemmin se on kehittynyt käyttötekstiilistä värikylläiseksi taidetekstiiliksi.</p> <p>Tutkimuksen pääote on laadullinen ja menetelmänä käytettiin semioottista kuva-analyysiä. Tutkimusaineisto koostui 48 ryjiyvalokuvasta, jotka kerättiin alan tutkimuskirjallisuudesta. Ryjiyt jaettiin teorian ohjaamana seuraaviin aikakausiin: koristeryjiyt 1779–1898, sisustusryjiyt 1899–1939 ja taideryjiyt 1940–1979. Aineiston teemat luokiteltiin Ittenin määrittelemän seitsemän värikontrastin avulla. Kontrastit yhdistettiin aineistosta esiin nousevien teemojen kanssa. Näin luotiin värianalyysirunko, joka on sovellettavissa myös muiden tekstiilien värien tutkimiseen. Analysoinnin apuna käytettiin ATLAS.ti-ohjelmaa.</p> <p>Punavaltaiset ryjiyt olivat suosittuja koristeryjiyissä, joiden jälkeen ryjiyissä näkyi myös ruskea- ja beigevaltaisuutta. Pula-ajan jälkeen suosioon nousi puna- ja ruskeavaltaisuuden rinnalle sinivaltaisuus. Aikaisemmin värit olivat teräviä, erottuvia, graafisia ja esittäviä, mutta moderneissa ryjiyissä siirryttiin maalaukselliseen, abstraktiseen ja vapaaseen värien käyttöön. Värialueet laajenivat ja värisävyt tummuivat, vaikka valkoista oli löydettävissä yhä enemmän. Aikaisemmissa ryjiyissä värisävykontrasti oli voimakas, mistä hyvänä esimerkkinä toimii komplementtikontrastiltaan voimakas suosittu punavihreä yhdistelmä. Vaikka värisävykontrasti kehittyi hillitymmäksi, käytetty värisävykartta oli laajempi. Ensimmäisen kauden ryjiyjen värit symboloivat omistajansa yhteiskunnallista asemaa ja kirkollista valtaa, seuraavan kauden värit taas voimistunutta kansallismielisyyttä, modernisoitumista ja kuvataiteellista heräämistä. Viimeisen kauden värit symboloivat sodan jälkeistä nousukautta ja kehittynyttä kemianteollisuutta sekä suunnittelijansa taiteellista ilmaisun vapautta ja yksilöllistä sielunmaismaa. Tutkimustulokset osoittavat, että värejä ryjiyissä esiintyi heterogeenisesti ja että värien käyttö oli selkeästi yhteydessä ajanjaksoonsa. Tutkimuksella on arvokas paikka suomalaisen ryjiytutkimuksen kentällä, koska värejä ryjiyissä on aiemmassa tutkimuksessa käsitelty vain vähän.</p>		
Avainsanat - Nyckelord ryjiy, värit, värisymboliikka, värisemiotiikka, semiotiikka, semioottinen kuva-analyysi		
Keywords rya, colours, colour symbolism, colour semiotics, semiotics, semiotic visual analysis		
Säilytyspaikka - Förvaringsställe - Where deposited Helsingin yliopiston kirjasto – Helda / E-thesis (opinnäytteet)		
Muita tietoja - Övriga uppgifter - Additional information		

Tiedekunta - Fakultet - Faculty Educational Sciences		
Tekijä - Författare - Author Ama Essel		
Työn nimi - Arbetets titel Värit ja niiden semioottiset merkitykset suomalaisissa ryijyissä 1779–1979		
Title Colour and its semiotic significance in Finnish rya rugs 1779–1979		
Oppiaine - Läroämne - Subject Craft Science		
Työn laji/ Ohjaaja - Arbetets art/Handledare -Level/Instructor Master's thesis / Riikka Räisänen	Aika - Datum - Month and year May 2020	Sivumäärä - Sidoantal - Number of pages 76 pp. + 1 appendices
Tiivistelmä - Referat - Abstract <p>The aim of this qualitative research was to study how colours are used in Finnish <i>rya</i> rugs and the semiotic meanings they communicate through the rugs. Throughout history, colours have played important and meaningful roles in textiles. This also applies to rya and it is seen as a significant aspect of Finnish rya tradition. The three dimensional texture of rya provides fascinating possibilities of colour usage. Rya is a Nordic craft technique that is traditionally seen as a wall hanging but it was originally used as an utility article rather than a decorative textile. It was only later that it was recognized as a valued art textile with its richness of colours.</p> <p>The current study was undertaken using semiotic visual analysis based on visual data on ryas. 48 secondary data was collected from the literature of this field. The artefacts were divided into three historical eras which were; decorative ryas (1779–1898), interior ryas (1899–1939) and art ryas (1940–1979). The analysis utilised a colour analysis framework developed by the researcher based on Itten's seven colour contrast scheme and themes that emerged from the researcher's own observation of the current study using ATLAS.ti. The framework can also be applied to other textiles colour research.</p> <p>Red ryas were most common in the beginning, after which beige and brown took over. In the latest era, after the Second World War blue emerged as a popular newcomer in addition to previously preferred red and brown. At first the colours were sharp, distinct, graphical and performative but colour usage most drastically changed in the latest era as the colours became increasingly artistic, free-formed and abstract. The colour areas grew larger and the hues became darker even though white was found increasingly. The early rya consisted of a high hue contrast which was notable as popularity in red-green complementary contrast combination became evident. Even though the hue contrast became more subdued later, the size of the hue chart became larger. The first era's colours symbolized the owner's social position and the power of church whereas in the mid era colours symbolized nationalism, modernization and the appreciation towards visual art. In the latest era, colours symbolized more, the designer's artistic expression and psyche as well as upturn and advanced chemical industry after the war. The findings of this study indicate that colours were heterogenic and were clearly employed to represent the specific era and its cultural significance in the society the item was made. The study is significant as it highlights the importance of colour in ryas as previous studies have paid much less attention to the aesthetics of colours.</p>		
Avainsanat - Nyckelord ryijy, värit, värisymboliikka, värisemiotiikka, semiotiikka, semioottinen kuva-analyysi		
Keywords rya, colours, colour symbolism, colour semiotics, semiotics, semiotic visual analysis		
Säilytyspaikka - Förvaringsställe - Where deposited Helsinki University Library – Helda / E-thesis (theses)		
Muita tietoja - Övriga uppgifter - Additional information		

KIITOKSET

Svenska litteratursällskapet i Finland (SLS) ja Suomen Akatemia tukivat tutkimustani *Värit ja niiden semioottiset merkitykset suomalaisissa ryijyissä 1779–1979* myöntämällä apurahaa Holger Frykenstedtin rahastosta. Myös Kalevala Korun Kulttuurisäätiö rahoitti tutkimustani omistajajärjestönsä Kalevalaisten Naisten Liiton kanssa.



SVENSKA LITTERATURSÄLLSKAPET I FINLAND

KALEVALA
JEWELRY



A handwritten signature in black ink, reading 'Ama Essel'.

Ama Essel, Helsingissä 1.toukokuuta 2020

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
2 AIKAISEMPIA RYIJYTUTKIMUKSIA	3
3 SUOMALAISEN RYIJYN HISTORIA.....	5
3.1 Ryijyn määritelmä.....	5
3.2 Ryijyn alkuperä	6
3.3 Ryijyn tie käyttötekstiilistä taidetekstiiliksi	7
3.4 Ryijy ja sen arvostus nykyään.....	12
4 VÄRI JA TEKSTIILI	15
4.1 Värioppi.....	15
4.2 Värät ja niiden pintaominaisuudet tekstiilissä	19
4.3 Värisymboliikka ja sen ilmeneminen tekstiileissä	22
4.4 Värien käyttö suomalaisessa kudontaperinteessä.....	25
5 VIITEKEHYS JA TUTKIMUSKYSYMYKSET	28
6 TUTKIMUKSEN TOTEUTUS.....	29
6.1 Semiotiikka ja semioottinen kuva-analyysi tutkimusmenetelmänä	29
6.2 Aineiston keruu	33
6.3 Aineiston analyysi.....	35
7 VÄRIT JA NIIDEN SEMIOOTTISET MERKITYKSET RYIJYISSÄ.....	40
7.1 Koristeryijyt 1779–1898	40
7.1.1 Punavaltaisuuden juhlaa ja värisävykontrastisuuden huippua	40
7.1.2 Yhteiskunnallisen aseman ja vapautuneen merikaupan värit.....	44
7.2 Sisustusryijyt 1899–1939	49
7.2.1 Askel hillitympään beigeen ja hienostuneisiin väriyhdistelmiin.....	49
7.2.2 Värien modernisoituminen ja taiteellistuminen.....	53
7.3 Taideryijyt 1940–1979	57
7.3.1 Kylmien värien vasta-iskua ja valöörien hehkuvaa soinnullisuutta	57
7.3.2 Sodan jälkeistä värien jälleenrakentamista.....	61
7.4 Tutkimustulosten yhteenveto	65
8 LUOTETTAVUUS	70
9 POHDINTA.....	73
LÄHTEET	77
LIITTEET	

1 JOHDANTO

Värit teksteille ovat olleet tärkeitä ja merkityksellisiä kautta historian (Kay-Williams, 2013, 7). Niillä on ollut merkittävä rooli myös ryijyissä, jotka ovat pitäneet sijansa suomalaisessa käsityöperinteessä ja joiden ilmaisuvoima pohjautuu tekniikan sallimaan värien mahdollisuuksiin (Svinhufvud, 2009a, 10). Ryijy on usein villasta valmistettu pitkänukkinen, pohjoismaissa arvostettu perinnetekstiili, joka on vuosikymmenien ajan koristanut useimmiten seiniä (Willberg, 2008a, 13, 14). Alun perin ryijyä on käytetty lämmityspeitteenä, mutta sittemmin se on kehittynyt käyttötekstiilistä myös värikyläiseksi taidetekstiiliksi (Geijer, 1979, 182; Willberg, 2008a, 41).

Kandidaatintutkielmassani (Essel, 2017) tutkin ryijytekniiikan ilmenemistä taidetekstiilin sijaan vaatteissa, koska tekniikka mahdollistaa näyttävän pintarakenteen aikaan saamisen, ja ryijyjen pehmeä kolmiulotteinen muoto onkin käsityötieteen opintojeni alkamisesta lähtien kiinnostanut minua poikkeuksellisen paljon. Pro gradu -tutkielmassani jatkan edelleen ryijyn tutkimusta, mutta lähestyn aihetta sen perinteisemmän muodon kautta. Keskityn tutkimuksessani tarkastelemaan suomalaisten ryijyjen värejä semioottisesta näkökulmasta. Värit ovat siitä merkittävä tutkimuskohde, että ne ovat ryijyjen hallitsevin ominaisuus ja vaikuttavat siksi suuresti siihen, kuinka kohtaamme ryijyt.

Ei ole mielekästä tutkia vain värien esiintyvyyttä, vaan myös värien käyttötapoja ryijyissä. Ryijyjen kolmiulotteinen tekstuuri eli pintarakenne tarjoaa kiehtovia värien käyttömahdollisuuksia, minkä vuoksi ryijyjen värien tutkiminen on hedelmällinen tutkimusalue. Sen lisäksi, että värillä on esteettinen tehtävä visuaalisen harmonian luomisessa, värit välittävät myös tietoa (Arnkil, 2008, 138; Caivano, 1998, 395). Siksi syvällisemmällä tasolla on kiinnostavaa tutkia myös värien semioottisia merkityksiä eli sitä, mitä värit kertovat ryijyissä, mitä ne heijastavat tietyn ajan yhteiskunnasta ja suunnittelijasta sekä mitä väreillä on mahdollisesti haluttu viestiä. Aikoinaan värien käytöllä on ollut suuri merkitys monilla elämän eri osa-alueilla, koska niihin on liitetty erilaisia symbolisia arvoja; esimerkiksi kandidaatintutkielmassani sain selville, että viikingit käyttivät punaisia ryijyviittoja, koska kyseinen väri symboloi elämän suojelemista ja ylväyttä ja se käsittiin veren väriksi (Toikka-Karvonen, 1971, 28, 32). Siksi tässä tutkielmassa valitsin tutkittavaksi aiheekseni värit ja niiden semioottiset merkitykset ryijyissä.

Tutkimuksellani on arvokas paikka ryijytutkimuksen, käsityötieteen ja myös värintutkimuksen kentällä. Aikaisemmat tieteelliset tutkimukset keskittyvät pääosin tietäntyyppiin ryijyihin tai sitten niissä tarkastellaan ryijyjä henkilökuvan kautta, kun taas oma tutkimukseni tekee läpileikkauksen ryijyihin värien näkökulmasta. Ryijyjä on lähes mahdollonta kuvailla viittaamatta väreihin, joten on selvää, että aikaisemmissa tutkimuksissakin on käsitelty ryijyjen värejä. Päärerona on kuitenkin se, että omassa tutkimuksessa keskittään nimenomaan ryijyjen väreihin ei vain niiden sivuominaisuutena.

Tämän tutkimuksen tarkoitus oli tuottaa tietoa siitä, mitä ja miten värejä on käytetty suomalaisissa ryijyissä ja mitä kyseiset värit symboloivat. Tutkimustuloksieni tarkoitus on lisätä tietoa värien käytöstä, niiden tärkeästä roolista kansallisaarteemme visuaalisen kokonaisuuden rakentumisessa ja niiden syvällisemmistä merkityksistä, koska värit eivät ole vain sitä, mitä näemme, vaan ne kertovat historiaa. Tavoitteena on, että tutkimukseni innottaisi nykyajan ryijysuunnittelijoita ja yleisemminkin käsityöntekijöitä ja taiteilijoita käyttämään värejä innovatiivisesti, mikä toisi lisäsyvyyttä ja -ulottuvuutta ryijyperinteemme jatkumoon.

2 AIKAISEMPIA RYIJYTUTKIMUKSIA

Helsingin yliopistossa on tehty jonkin verran käsityötieteen tutkimuksia ryijyistä 1980-luvusta lähtien. Vuosien 2006–2011 aikana ryijystä on tehty pro gradu -tasoisia tutkimuksia noin yksi vuodessa, mutta vuoden 2011 jälkeen pro gradu -tutkielmia aiheesta ei ole tehty laisinkaan. Tämä on siinä mielessä yllättävää, että ryijy on tuntunut viime vuosien aikana olleen trendikäs taide- ja sisustustekstiili. Tutkimukset eroavat hyvin paljon omasta ryijytutkimuksestani, mutta esittelen silti seuraavaksi niistä muutaman, jotka ovat omaa tutkimustani nähden oleellisin menetelmällisesti tai aiheeltaan lähimmät. Tutkimukset ovat käsityötieteen laitokselta, ellei toisin mainita.

Kaisu Mäki (2009) tutki historiallisessa tapaustutkimuksessaan ryijyharrastajaa Ellen Kirkkomäkeä (1901–1993), tämän ryijyjä ja niiden merkityksiä. Mäki tarkastelee Kirkkomäen taustaa, käsityöläisyyttä, ryijyjen merkitystä Kirkkomäelle itselleen ja hänen suvulleen sekä ryijyjen todellista määrää ja erityispiirteitä. Mäen aineisto koostui 12 Kirkkomäen sukulaisten luona tehdyistä avoimista haastatteluista sekä ryijyvalokuvista. Haastattelut analysoitiin sisällönanalyysillä ja ryijyjä analysoitiin soveltaen esine- ja kuva-analyysia.

Minna Poluksen (2008) taidehistorian laitokselta valmistunut tutkimus *Uhra Simberg-Ehrströmin Metsä-ryijy: suomalaisen valööriryijyn symboli?* on aiheeltaan omaa tutkimustani lähimpänä oleva ryijytutkimus, koska tutkimus liittyy valööriryijyihin, jotka perustuvat tietynlaiseen värien käyttöön. Poluksen (2008) tutkimus tarkastelee *Metsä-ryijyn* taustaa Suomen ehkä tunnetuimpana valööriryijynä. Tutkimuksessaan Polus pohtii, millainen rooli kyseisellä ryijyllä oli Montrealin maailmannäyttelyssä vuonna 1967 ja millainen rooli Simberg-Ehrströmillä oli kyseisen ryijyn luomisessa. Hän käsittelee myös *Metsä-ryijyä* taideteoksena ja sen erityisasemaa suomalaisen ryijyn historiassa. Tutkimus on rakennettu keräämällä tietoa tutkimuskirjallisuudesta, lehtileikkeistä, haastatteluista ja kokouspöytäkirjoista, jotka käsittelevät suomalaista taideteollisuutta, maailmannäyttelyn historiaa, Simberg-Ehrströmin tuotantoa ja valööriryijyä. Polus valmistelee parhaillaan väitöskirjaa Simberg-Ehrströmistä ja tämän ryijytuotannosta (Kettunen, 2016).

Elina Mäkinen (2007) käsittelee tutkielmassaan eteläpohjalaisia rekiryijyjä ja kirjottuja rekipeittoja edustustekstiileinä 1900-luvun alkupuolelta. Peittojen materiaaleja, kuvioaiheita, sommittelua ja teknisiä ratkaisuja analysoitiin esinetutkimuksen keinoin. Aineisto koostui 160 rekipeittovalokuvasta sekä 12 rekipeitosta ja 14 rekiryijystä. Näiden lisäksi tutkimuksessa hyödynnettiin erilaisten käsityösäätiöiden kuten Suomen Käsityön Ystävien arkistoa.

Hanna Puhdon (2006) kulttuurihistoriallisen esinetutkimuksen tavoitteena oli kerätä mahdollisimman kattavaa tietoa Lotta Svärd -aiheisista ryijyistä 1930-luvulta ja selvittää Lotta-aatteen ilmenemistä kyseisissä ryijyissä. Tutkimuksessa kartoitettiin lottaryijyjen valmistustavat, tekniset ominaisuudet ja materiaalit sekä ryijyjen visuaaliset ominaisuudet kuten kuviointi, sommittelu ja värit vertailemalla niitä perinteisiin kansanryijyihin ja 1930-luvun ryijyihin. Tutkimusaineisto koostui eri museoissa sijaitsevista yhdeksästä lottaryijystä, joista kahta tarkasteltiin Panofskyn kuva-analyysin avulla. Ryijyistä hankittiin tietoa Lotta-aiheisista lehdistä. Kahden teemahaastattelun sekä keskustelujen avulla Puhto keräsi tietoa lottaryijyjen tehtävästä ja jatkosodan jälkeisestä kaudesta.

Sirpa Suojoen (2003) tutkimus tarkastelee Itä-Hämeen museon 1800-luvulta peräisin olevaa ryijykokoelmaa ja ryijyjen valmistusteknisiä ratkaisuja ja materiaaleja. Tämän lisäksi Suojoki tutki kyseisten ryijyjen tehtävää ja kuvakompositioita. Historiallinen tutkimus on tehty artefakti-analyysiä käyttäen. Tutkimusaineistona Suojoki käytti 17 itähämläistä ryijyä ja ryijykirjallisuutta. Lopuksi tutkimustuloksia verrattiin muihin saman aikakauden ryijyihin diffusionistisesta ja funktionaalisesta näkökulmasta.

Anuliisa Vartiainen (2003) käsittelee tutkielmassaan tekstiilitaiteilijan Impi Sotavallan suunnittelemaa ryijytuotantoa Suomen Käsityön Ystäville ja sen yhteyttä kansanomaisiin ryijyihin 1920- ja 1930-luvulla. Aineistona Vartiainen käytti 14 Sotavallan suunnittelemaa ryijyä, niiden luonnoksia sekä yksityisiä ja julkisia arkistolähteitä ja lehtiartikkeleita. Tutkimuksessa on käytetty historiallista tutkimusmenetelmää, haastattelua ja artelogista esineanalyysiä. Ryijyjä analysoitiin keskittymällä niiden valmistustekniikkaan, sommitteluun ja materiaaleihin.

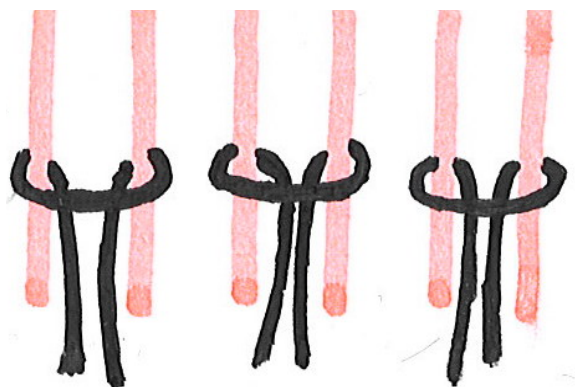
Edellä mainittujen tutkimusten lisäksi myös Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitoksella on tehty ryijytutkimusta. Leena Makkonen (1981) tarkastelee tutkimuksessaan ryijytaiteilija Eva Brummeria ja hänen modernistisia pyrkimyksiään suomalaisessa taiteessa 1930–1950-luvulla. Hän tutki Brummerin ryijyjä luonnosten, haastattelujen, lehtiartikkelien ja kuvien avulla. Hän kävi läpi myös Brummerin ryijyjen ominaispiirteitä, vertaili niitä muihin moderneihin ryijyihin ja heijasteli niitä ryijytaiteen uudistumista vasten. Hän selvitteli myös Brummerin uudistuspyrkimyksiä ryijytaiteessa ja vertaili risteyskohtia sen ajan taidesuuntauksiin.

3 SUOMALAISEN RYIJYN HISTORIA

Ryijyn käyttötarkoitus on mukautunut aina kullekin ajalle ominaisesta tarpeesta ja siten heijastanut yhteiskunnassa vallitsevia kauneuskäsityksiä ja arvoja. Tässä luvussa esittelen ensin ryijyn määritelmän, minkä jälkeen käyn läpi ryijyn alkuperää ja sen kehitystä käytötekstiilistä taidetekstiiliksi. Lopuksi tarkastelen ryijyn nykyistä tilaa ja arvostusta muun muassa sen perusteella, miten se näyttäytyy valtamediassa.

3.1 Ryijyn määritelmä

Ryijy on Toikka-Karvosen (1971, 11) mukaan kudottu tekstiili, jossa esiintyy nukkaa (Svinhufvud, 2009a, 9; Willberg, 2008a, 14). Perinteisesti nukat muodostuvat loimilankoihin solmituista langanpätkistä, jotka on sijoitettu riveittäin (kuva 1) (Geijer, 1979, 179; Sirelius, 1988, 1; Toikka-Karvonen, 1971, 11). Pohjakudetta kudotaan nukkarivien väliin yleensä siten, että ylemmässä rivissä oleva nukka peittää



Kuva 1. Perinteinen ryijysolmu. Kuva Ama Essel.

alemman nukkarivin tyviosan (Willberg, 2008a, 14). Ryijyä voidaan valmistaa myös valmiille pohjakankaalle ommellen ja teollisesti tuftaten (Kolu, 2007, 9, 10). Tavallisimmin

nukitusta esiintyy ryijyissä vain toisella puolella tekstiiliä. Nukat ovat yleensä aukileikattuja, mutta ne voidaan jättää myös lenkkimäisiksi kuten joissakin itähamäläisissä rekiryijyissä. (Toikka-Karvonen, 1971, 13.) Tavallisesti ryijy on villaa, mutta nykyään materiaali voi olla mitä tahansa (Willberg, 2008a, 14; Willcox, 1971, 55).

Ryijyn suomalainen, ruotsalainen (*rya*) ja norjalainen (*rye*) nimitys polveutuu muinaisskandinaavisesta *ry*-sanasta, joka tarkoittaa nukallista peitettä. Myös Irlannissa on tavattavissa *ry*-sukuinen nimitys *ruí*. (Willberg, 2008a, 13.) Norjalaisen tutkijan Hjalmar Falckin mukaan *ryijy*-sana on yhteydessä *ruh*-sanaan, joka merkitsee takkuista, karkeaa ja pörröistä (Sirelius, 1988, 5; Willcox, 1971, 12).

Kysymys siitä, mikä lasketaan ryijyksi, jakaa mielipiteitä. Joidenkin mielestä ryijyksi voidaan määritellä vain tekstiili, joka on kudottu perinteisellä ryijysolmulla ja joka on maton tai seinävaatteen muodossa. Willcoxin (1971, 9) mukaan ryijy ei ole yhtä kuin matto, vaan tekniikka. Tekstiilitaiteilija Ritva Puotila taas mieltää ryijyn suorakaiteen muotoiseksi nukitetuksi peitteeksi (Willberg, 2008a, 68). Willcox (1971, 7) toteaa termin määrittelyn aiheuttavan usein konflikteja, sillä käsityöntekijät saattavat alitajuntaisesti rajata itseään, koska yrittävät tehdä ryijyä tietyn määritelmän mukaisesti. Potentiaalinen innovaatio ryijyn luomisessa saattaa näin kutistua. Willcox (mp.) painottaa, että tärkeintä ei ole ryijyn tarkka määritelmä vaan ymmärrys siitä, mitä kaikkea ryijy voi merkitä.

3.2 Ryijyn alkuperä

Nukitettu tekstiili on Willbergin (2008a, 13) mukaan ikivanha keksintö, joka on tunnettu kaikissa maanosissa kivikaudesta alkaen. Ei ole varmaa taetta siitä, onko ryijy pohjoismainen keksintö, mutta sen oletetaan kulkeutuneen etelästä viikinkikaudella 700–800-luvuilla (Geijer, 1979, 179; Willberg, 2008a, 16). Vaikka ryijyä pidetään usein sen nykyisessä muodossa pohjoismaisena tekstiilinä, sen juuret viittaavat kauas Suomesta Egyptiin saakka (Toikka-Karvonen, 1971, 17; Willberg, 2008a, 13). Pohjoismaiden ku-

donnaisten lisäksi ryijyä on tavattavissa itämaisissa matoissa, mutta erona on se, että pohjoismaisissa ryijyissä nukka on harvaa ja pitkää, kun taas itämaisissa matoissa esiintyvä nukka on tiheätä ja lyhyttä (Sirelius, 1988, 1; Willberg, 2008a, 13; Willcox, 1971, 10).

Viikinkiretkien alkaessa noin 800-luvulla taljojen käyttö venepeitteenä oli hyvin yleistä. Merimatkoilla eläinten taljat osoittautuivat kuitenkin kestävyydeltään huonoiksi ja piti saada jokin korvaamaan ne. Näin Pohjoismaissa aloitettiin taljaa muistuttavien tekstiilien, ryijyjen valmistaminen. Nämä olivat taljoja käytännöllisempiä. (Toikka-Karvonen, 1971, 27; Willberg, 2008a, 17.) Ryijy osoittautui märkänäkin lämpimäksi, mutta oli taljaa kevyempi, joustavampi ja näiden lisäksi sieti merivettä paremmin (Geijer, 1979, 180, 182; Willberg, 2008a, 17).

Nukitettu tekstiili oli tapa saada vaatteesta tai peitteestä lämpimämpi jopa eteläisillä alueilla, joissa lämpötila saattoi öisin laskea pakkasen puolelle (Willberg, 2008a, 13). Ryijyn alkuperäinen käyttötarkoitus oli peiteryijynä toimiminen muun muassa sängyssä, veneessä ja viittana – pääasiallisesti se oli siis lämmike (Svinhufvud, 2009b, 79; Willcox, 1971, 14). Ryijyt olivat käyttötavaraa, joten niiden ulkonäköön ei panostettu, ja täten ne olivat koristelemattomia ja yksinkertaisia tekstiilejä (Kolu, 2007, 19).

3.3 Ryijyn tie käyttötekstiilistä taidetekstiiliksi

Ryijyn historiaa on pystytty tutkimaan inventaarioiden, testamenttien ja muiden kirjallisten dokumenttien avulla (Geijer, 1979, 179; Saloniemi & Willberg, 1991, 11). Kustaa Vaasan tarkoin valvotut inventaariot todistavat sen, että ryijyjä käytettiin peittoina Suomen linnoissa 1400-luvusta lähtien (Sihvo, 2009a, 15; Toikka-Karvonen, 1971, 40, 47). Vaasa piti suomalaisia ryijyjä arvokkaina ja hän halusi siksi kehittää tuotantoa perustamalla työtupia Turun linnassa vain ryijyn kutomista varten. Tämän vuoksi suomalainen ryijy kehittyi teknisesti korkealle. (Toikka-Karvonen, 1971, 47–48; Willberg, 2008a, 18.) Perunkirjojen perusteella ryijyt olivat Kustaa Vaasan taloudessa merkittävä toimeentulon lähde. Ryijyjä kudottiin myös muissa kuninkaallisissa linnoissa Suomessa. (Bennett, 1998, 275; Geijer, 1979, 181.)

Peiteryijyt olivat esteettisesti vaatimattomia – ne olivat yksivärisiä ja koristelemattomia tekstiilejä, koska niiden päätehtävänä oli lämmittää (Sirelius, 1988, 45; Toikka-Karvonen, 1971, 67). Nukka oli suurimmaksi osaksi harmaata, valkoista tai mustaa villaa (Bennett, 1978, 275; Geijer, 1979, 182; Sirelius, 1988, 17). Yhteiskuntaluokalla oli kuitenkin vaikutusta ryijypeitteiden koristeellisuuteen: herrasväen ryijypeitteiden visuaaliseen ilmeeseen panostettiin enemmän, kun taas palvelusväen peitteet olivat yksinkertaisia (Willberg, 2008a, 17–18).

Nukkuessa nukkapuoli oli tavallisesti nukkujaan kohti, koska siten se lämmitti paremmin kosteissa ja kylmissä olosuhteissa (Sihvo, 2009a, 21; Toikka-Karvonen, 1971, 44; Willberg, 2008a, 18). Nukkapuoli miellettiin siis nurjaksi puoleksi ja siksi sen koristelemista pidettiin tarpeettomana (Toikka-Karvonen, 1971, 96). Koska nukaton puoli jäi esille, herrasväki halusi koristella sitä kutomalla pohjan värikkääksi tai kirjomalla sen päälle (Geijer, 1979, 182; Toikka-Karvonen, 1971, 69; Willberg, 2008a, 18). Yksilöllisimmissä peitteissä päällispuoleen kirjoitettiin omistajan vaakuna (Sirelius, 1988, 48; Willberg, 2008a, 21).

Ryijy kehittyi 1600-luvun puolivälissä siten, että nukkaa oli molemmin puolin (Svinhufvud, 2009a, 10; Toikka-Karvonen, 1971, 103). Tämänkaltaisen ryijypeite oli tuuhea, lämmin ja arvokas sen sisältämän runsaan villan määrän vuoksi. Uudesta nukallisesta päällispuolesta tuli koristelun paikka näkyvyytensä vuoksi. Ryijyn yläreunaan merkattiin kuvioita kuten vinoruutuja, raitoja ja ristejä erottamaan peitteen pää- ja jalkapuoli hygieenisyyden nimissä. (Toikka-Karvonen, 1971, 255, 156; Willberg, 2008a, 22.) Ryijyjen koristeluaiheet varhaisessa vaiheessa olivat usein hyvin geometrisiä ja yksinkertaisia (Sirelius, 1988, 43; Toikka-Karvonen, 1971, 96; Willberg, 2008a, 23).

Ryijypeitteiden leveys riippui nukkujiin määrästä samassa vuoteessa, mutta ne olivat usein muodoltaan neliömäisiä, mikä viittaa kahteen nukkujaan (Willberg, 2008a, 17, 23). Ryijyt koottiin kahdesta kaistaleesta johtuen kangaspuiden leveyden riittämättömyydestä (Sihvo, 2009a, 21; Sirelius, 1988, 35; Toikka-Karvonen, 1971, 64). Vaurastumisen myötä kangaspuut levenivät ja ryijyjen valmistus toteutui yhdestä kaistaleesta, mikä helpotti valmistusta. Sängyt kaventuivat yhdelle hengelle, ja tämä näkyi myös ryijyjen muodossa: ryijystä tuli neliön sijasta suorakaiteen mallinen. (Kolu, 2007, 21.)

Kansankerroksiin ryijy levisi 1600-luvulla (Geijer, 1979, 182; Toikka-Karvonen, 1971, 100). Näin suomalaiset ryijyt voi tavallisesti jakaa kahteen luokkaan: säätyläisryijyihin ja kansanomaisiin ryijyihin, joiden kukoistuskausi oli 1700-luvun loppupuoli ja 1800-luvun alkupuoli (Kolu, 2007, 21; Sihvo, 2009a, 14; Toikka-Karvonen, 1971, 148). Itämaisvaikutteisia säätyläisryijyjä käytettiin toisinaan mattoina sohvaryhmän kanssa 1830-luvulla (Willberg, 2008a, 38). Kansanihmiset lainasivat kuva-aiheita säätyläisiltä muuntaen ne samalla naivistisiksi heikosta teknillisestä osaamisestaan johtuen (Svinhufvud, 2009b, 79).

Kirkolla oli vahva asema ihmisten elämässä, joten oli luonnollista, että ryijyllä oli myös tehtävänsä kirkollismenoissa. Seurakunnassa papin alla sijaitseva pahoja henkiä karkottava karhunta ja korvattiin ryijyllä, jota koristivat turvaa tuovat kristilliset symbolit (Willberg, 2008a, 21). Morsiuspari seiso i kapiona tehdyn vihkirijijynsä päällä, mutta rijijyn paikka sijaitsi myös häävuoteella ja juhlavieraiden istuinalustana erilaisissa juhlatilaisuuksissa (Bennett, 1978, 275; Kolu, 2007, 22; Sirelius, 1988, 1; Toikka-Karvonen, 1971, 103, 300). Onnea tuovat symbolit kuten tiimalasit, ristit, eläimet ja jopa itse morsiuspari olivat tärkeitä (Willberg, 2008a, 21, 26, 28).

Rijijystä kehittyi koristetekstiili sitä myötä, kun vanutäkit syrjäyttivät rijijypeitteet 1700-luvulla ja elintaso nousi (Bennett, 1978, 275; Sihvo, 2009a, 18, 39; Sirelius, 1988, 27; Willberg, 2008a, 24, 25). Rijijy edusti menestystä ja yhteiskunnallista arvoasemaa (Willberg, 2008a, 25). Kaupungistumisen myötä kaksipuolisesta nukasta luovuttiin, koska kodit olivat lämpimämpiä (Toikka-Karvonen, 1971, 111, 124). Nukasta tuli entistä lyhyempi, tiheämpi ja ohuempi, jotta kuviot tulisivat selkeämmin esille (Geijer, 1979, 183; Toikka-Karvonen, 1971, 109; Willberg, 2008a, 41). Koristeettomia makuurijijyjä kudottiin vielä arkikäyttöön, mutta elinkaarensa lopussa ne päättyivät vähempiarvoiseen tehtävään kuten hevosloimiksi. Juhlatilaisuuksissa rijijypeitteet nostettiin näytille seinälle koilelemaan. (Willberg, 2008a, 26.)

Teollistumisen myötä 1800-luvun loppupuolella perinteisten käsityötaitojen arvostus väheni kaikkialla Euroopassa. Valmistusmenetelmät halpenivat, mutta teollistumisen katsottiin pilanneen ihmisten makua. (Toikka-Karvonen, 1971, 280; Willberg, 2008a, 41.) Rijijynkudonta väheni myös sen takia, että sitä pidettiin epähygieenisenä eikä sillä enää ollut riittävästi käyttöä kehittyneissä olosuhteissa (Toikka-Karvonen, 1971, 276, 296).

Taideteollisuusmuseoita perustettiin muistuttamaan kansaa arvoesineiden kauneudesta (Kolu, 2007, 23).

Voimistuva kansallistunne herätti ryijynnäytteen takaisin kukoistukseen 1900-luvun alussa sisustustekstiilin muodossa (Kolu, 2007, 23; Toikka-Karvonen, 1971, 296). Tähän vaikutti osittain myös Suomen Käsityön Ystävien perustaminen vuonna 1879 (Willberg, 2008a, 44). Ryijyjä tosin arvostettiin lähinnä pienissä piireissä, taiteilijoiden keskuudessa (Toikka-Karvonen, 1971, 297). Taidemaalari Akseli Gallen-Kallelan Pariisin maailmannäyttelyssä esittelemä *Liekki* (1899) aloitti uuden aikakauden ryijyissä, ja se mielletään ensimmäiseksi moderniksi taideryijyksi Suomessa (Saloniemi & Willberg, 1991, 16; Toikka-Karvonen, 1971, 299–300; Willberg, 2008a, 76). *Liekki* innosti taiteilijoita suunnittelemaan ryijyjä osaksi sisustusta (Toikka-Karvonen, 1971, 308). Jugend-aikakauden penkkirijyt peittivät samanaikaisesti penkkiä ja lattiaa (Willberg, 2008a, 44). Kodeista muotoutui kokonaistaideteoksia, josta hyvänä esimerkkinä on taiteilijakoti Hvitträsk (mts. 45). Ryijy oli taideteos, ja sen estetiikkaan kiinnitettiin yhä enemmän huomiota (Kolu, 2007, 26). Kansan piirissä oli tähän aikaan vielä harvinaista käyttää ryijyä penkin päällä ja lattialla (Toikka-Karvonen, 1971, 300).

Taidekauppias Ivar Hörhammerin laaja ryijynäyttely Helsingissä vuonna 1918 ja U.T. Sireliuksen tutkimus ryijyistä vuonna 1924 saivat aikaan valtavan ryijyvillityksen (Sihvo, 2009a, 9; 2009b, 36; Svinhufvud, 2009b, 74; Toikka-Karvonen, 1971, 314, 319; Willberg, 2008a, 46). Sirelius toi esille myös värien esteettisyyden (Svinhufvud, 2009b, 79). Suomessa alettiin ymmärtää, että rijyt ovat tärkeitä kansallisia aarteita, joita tulisi vaalia (Sihvo, 2009a, 11; Toikka-Karvonen, 1971, 314). Suomen Käsityön Ystävät myi valmiita tarvikepaketteja, joissa oli kaikki, mitä tarvittiin kansanomaisen rijyn jäljentämiseen (Kolu, 2007, 25; Toikka-Karvonen, 1971, 321–322).

Kohti 1930-lukua tullessa art decon ja klassismin rinnalla vaikutti tarkoituksenmukainen ja rationaalinen funktionalismi, mutta jo 1930-luvun lopulla ryijyissä näkyi myös taiteellisempaa ja lyyrisempää ilmaisua (Kolu, 2007, 28; Toikka-Karvonen, 1971, 325, 385; Willberg, 2008a, 48). Samanaikaisesti taideteollisuuden johtohahmo Arttu Brummer kyseenalaisti vanhojen rijyjen kopioimisen, koska hänen mielestä jäljittely häpäisi kallisarvoista perintöä sekä oli eettisesti arveluttavaa (Toikka-Karvonen, 1971, 342, 345). Näi-

hin aikoihin seinäryijy oli jokaisen suomalaisen kodin olennainen sisustuskappale (Willberg, 2008a, 54). Brummer oli sitä mieltä, että ryijyissä oli unohdettu sen alkuperäinen käyttötarkoitus eli lämmittävänä tekstiilinä toimiminen (Svinhufvud, 2009b, 89; Toikka-Karvonen, 1971, 342). Kodit olivat kuitenkin tässä vaiheessa lämpimämpiä, joten ryijyjä ei tarvittu enää peitteiksi. Sen sijaan ryijyn paikka siirtyi kylmien lattioiden eristäväksi kerrokseksi, ja näin ollen ryijyn käyttötarkoitus palasi takaisin alkulähteillensä. (Kolu, 2007, 27.) Ongelmaksi osoittautui kuitenkin ryijymaton heikko kestävyys sen harvan ja pehmeän nukituksen vuoksi, joten 1930-luvulla kehitettiin kyseistä käyttötarkoitusta varten kestävämpi ryijy paksummalla ja karkeammalla nukalla. Tyypillinen ryijymatto muistutti keskiaikaista veneryijyä yksinkertaisen reunakuvionsa vuoksi. Ryijymatoissa käytettiin myös puoliryijyteknikkaa geometrysten kuvioiden kohdalla. (Kolu, 2007, 27; Toikka-Karvonen, 1971, 347.) Ryijyn käyttö lattiatekstiilinä onnistui paremmin kuitenkin vasta 1950-luvulla (Willberg, 2008a, 63).

Pulavuosien aikana ryijyt kehittyivät pienikokoisiksi siksi, että kaupunkiasunnot olivat pieniä (Willberg, 2008a, 54, 60). Kangaspuille ei aina ollut tilaa, joten ryijyjä valmistettiin ompelemalla valmiille juuttipohjakankaalle (Willberg, 2008a, 56). Ompelutekniikalla koristettiin myös keinutuolinmattoja (mts. 60). Puoliryijyt tulivat muodikkaiksi tyynyissä ja pienissä seinävaatteissa (Toikka-Karvonen, 1971, 329). Niissä lankaa tuli käytettyä säästeliäämmin, koska vain tärkeimmät kohdat nukitettiin (Svinhufvud, 2009b, 87; Willberg, 2008a, 65).

Jälleenrakennuskauden jälkeen 1940-luvun lopulla yksilöllisiä designryijyjä syntyi sen seurauksena, että suomalainen tekstiiliteollisuus sai suurta huomiota ulkomailla (Kolu, 2007, 29; Toikka-Karvonen, 1971, 467). Eva Brummer ja Uhra Simberg-Ehrström olivat merkittävimpiä modernin ryijyn uudistajia (Svinhufvud, 2009b, 23; Toikka-Karvonen, 1971, 366; Willberg, 2008b, 291). Tosin kotimaassa ryijy jäi vähemmälle huomiolle korkean hintansa vuoksi, ja jälleenrakentamiskaudella voimavarat keskitettiin käytännön tarpeisiin (Toikka-Karvonen, 1971, 422).

Modernin taideryijyn tehtävänä oli mattona toimiminen, mutta koska nukka ei kestänyt kalusteita, sitä pidettiin keskilattialla edustustekstiilinä (Toikka-Karvonen, 1971, 366). Näitä moderneja ryijymattoja arvostettiin silti taideteoksina, ja ne voitiin ripustaa myös

seinälle (Kolu, 2007, 29). Ryijymatolle oli 1950-luvun lopulla niin suurta kysyntää ulkomailla saakka, että 1960-luvulla kehitettiin ryijymattokone (Toikka-Karvonen, 1971, 495, 499, 502; Willberg, 2008a, 72). 1970-luvun loppupuolella ryijy muuttui voimakkaasti. Niitä suunniteltiin erityisesti julkisiin tiloihin, ja ne saivat kolmiulotteisen reliefimäisen pinnan (Kolu, 2007, 30; Willberg, 2008a, 68). 1980-luvulla ryijyn suosio laski, sillä ne koettiin allergisoiviksi – ja jälleen kerran epähygieenisiksi (Willberg, 2008a, 78). Kohti 2000-lukua tullessa materiaalikokeilut ovat olleet rohkeampia ja nukkana on käytetty jopa valokuitua (Kolu, 2007, 31).

Ryijy on historiansa aikana toiminut myös rekipeitteenä, veronmaksuvälineenä, keinu-tuolin pehmusteenä ja hautajaistekstiilinä (Rantala, 2008; 64; Sirelius, 1988, 1; Toikka-Karvonen 1971, 37, 60, 139, 142; Willberg, 2008a, 42, 60). Toisin kuin aikaisemmin nykyään ryijyllä ei ole enää selvää tehtävää (Toikka-Karvonen, 1971, 414). Yleinen mielikuva ryijystä on, että se on seinätekstiili. Historia kuitenkin osoittaa, että se on alun perin ollut kaikkea muuta kuin koriste (Willberg, 2008a, 63).

3.4 Ryijy ja sen arvostus nykyään

Ryijy kiinnostaa yhä taiteilijoita ja suunnittelijoita ja on siksi edelleenkin ajankohtainen (Svinhufvud, 2009a, 18). Sitä pidetään tärkeänä osana suomalaista taideteollisuutta, ja nykyinen sukupolvi pitää ryijyä myös trendikkäänä sisustuskappaleena (Aav, 2009, 7; Willberg, 2008a, 78). Rajapinta tekstiilitaiteen, taiteen ja käsityön välillä on kaventunut, eikä ryijy ole enää yhtä kuin tietynlainen kudonnainen, vaan siitä on kehittynyt taiteen-teon väline (Aav, 2009, 7; Kolu, 2007, 31).

Ryijy on nykyään moninainen kuin koskaan (Willberg, 2008a, 78). Sitä sovelletaan monin eri tavoin sisustuksessa, taiteessa ja vaatetuksessa. Tästä toimivat hyvänä esimerkkinä Ragamuffin tuoliryijyt, Aino Kajaniemen ryijyiset kivet ja Aalto-yliopisto opiskelijoiden Anna Semin, Eetu Kemppaisen ja Jarno Kettusen miesten vaatemallisto vuodelta 2017. Ryijyssä on nähtävillä myös epätavanomaisia asioita, kuten erikoisia materiaaleja (Willcox, 1971, 9). 2000-luvulla taiteilija Maisa Kaarna on käyttänyt kiviä ryijyissään, ja

Tenka Issakaisen roosan värisestä ryijystä (2005) löytyy rintaliivien olkaimia ja nylonsukkia. Marianne Huotarin *Kaiku* (2016) on kokonaan keraaminen. Nykyaikaisen museon Kiasman kokoelmissa on Pia Männikön *Maisemakone*-ryijy (2016), johon on yhdistetty terästä ja sähkömekaniikkaa. Mekaniikka pyörittää ryijyä tavalla, joka luo vaikutelman nopeasti liikkuvan junan ikkunasta kiitävästä metsämaisemasta (Kiasma, 2019). Jonna Karankan vuonna 2016 ja 2018 suunnittelemissa kollaasinomaisissa, pop-kulttuurillisia viittauksia täynnä olevissa ryijyissä on käytetty neonväristen lankojen ja tilkkumaalaus-tekniikan lisäksi kierrätys- ja askartelumateriaaleja, kuten kimaltavia joulukoristeita ja vilkkuvia valoja (Helsingin taidemuseo HAM, 2018; Poutiainen, 2019). Hanna-Kaisa Korolainen taas valmistaa mohairlangasta kudottuja usvamaisia viltin kaltaisia ryijyjä (Korolainen, 2017; Sopanen, 2019).

Ryijyn tämänhetkisestä suosiosta kertoo se, että siitä on viime vuosina kirjoitettu paljon artikkeleita sanoma-, aikakausi- ja sisustuslehdissä sekä blogeissa. *Iltasanomien* mukaan ryijyn suosio ei ole ollut näin korkea aikoihin, ja *Helsingin Sanomat* julisti vuonna 2017 ryijyjen olevan taas muotia ja niiden löytyvän jokaisesta tyylitietoisesta kodista (Rasi, 2019; Viljanen, 2017). Lehtiartikkeleissa myös viitataan ryijyihin positiivisilla konnotaatioilla kuten sanoilla *pop* ja *huipputrendikäs*. Suomen Käsityön Museossa on huomattu ryijyjen trendikkyys, ja asiantuntijoilta kysytään paljon löydettyjen ryijyjen alkuperästä, suunnittelijasta tai rahallisesta arvosta (Turtola, 2019). Ryijykeräilijän Tuomas Sopasen mukaan ryijyjen suosiota ovat voineet lisätä lehtiartikkeleiden lisäksi 2000-luvun lopulla ilmestyneet kolme ryijykirjaa (Otsamo, 2017). Ryijy on noussut suosituksi sisustustekstiiliksi myös nostalgisuutensa vuoksi: ryijyt tuovat monille lapsuuden mieleen, ja ne sopivat akustisesti hyvin skandinaavisesti pelkistettyihin kiiltäviin koteihin ja julkisiin tiloihin (Turtola, 2019).

Taide- ja design-esineisiin erikoistuneen laatuhuutokauppa Bukowskin asiantuntija Joachim Borgström kertoo ryijyn suosion lisänneen ryijyjen myyntiä huutokaupoissa, ja Haikaraisen (2018) mukaan ryijyjä suorastaan viedään käsistä (Laukkanen, 2017). Tästä huolimatta niistä ei olla valmiita maksamaan kuin muutamia kymmeniä euroja, mikä on ristiriidassa niiden suosion kanssa (Haikarainen, 2018; Otsamo, 2017). Tämä kertonee siitä, että trendikkyys ei välttämättä korreloi arvostuksen kanssa. Toisaalta jonkin tunnetun taitelijan, kuten Gallen-Kallelan, suunnitteleman ryijyn hinta voi nousta tuhansiin euroihin,

ja ulkomailla olevat ostajat saattavat maksaa ryijystä jopa kymmenentuhatta euroa (Laukanen, 2017; Otsamo, 2017; Rasi, 2019). Ryijyjä saadaan usein myös perintönä (Turtola, 2019).

Ryijyn suosiosta kertoo myös se, että ryijyjä valmistetaan paljon itse (Aalto, 2018). Etenkin pienryijyjen valmistaminen on suosittua, ja usein niitä myös esitellään sosiaalisessa mediassa. Suurin osa nykyryijyistä valmistetaan pohjakankaalle ommellen, koska harva omistaa kangaspuita kotonaan. Muotoilun lehtori Juha Laurikaisen mukaan nuoria kiinnostaa ryijyjen tekeminen, koska se on koukuttavaa, ja suosio näkyy ryijykurssien runsaana tarjontana eri puolilla Suomea. (Turtola, 2019.) Esimerkiksi vuonna 2019 Helsinki design week -tapahtumassa ja vuonna 2020 Designmuseon Hyvissä käsissä -näyttelyn yhteydessä oli Suomen Käsityön Ystävien järjestämiä pop up -ryijytyöpajoja. Näyttelyssä tarkasteltiin Designmuseon kokoelmiin kuuluvan Suomen Käsityön Ystävien arkistojen näyttäytymistä nykymuotoilijoiden silmin (Designmuseo, 2020).

Ryijyjen tekemisen innostukseen voi liittyä myös se, että halutaan vastapainoa nyky-yhteiskunnan stressipainotteiselle tahdille ja kasvavalle digitalisuudelle. Käsitöitä ja hyvinvointia tutkivan Sinikka Pölläsen (2012, 2) mukaan käsityön nähdään edustavan hidasta elämäntapaa, joka toimii vastapainona nyky-yhteiskunnan nopeatahtisuudelle ja suorituskeskeisyydelle. Ryijyn teko sopii hyvin tähänhetkiseen hyvinvointitrendiin, koska se on tekniikkana hyvin hidas ja toistuvan liikkeensä ansiosta meditatiivinen eli rauhoittava. Trendikkyys perustuu myös aika ajoin perinteikkäiden asioiden arvostuksen nousuun, kun nuorempi sukupolvi löytää sukujensa kellareista arvokkaita muistoesineitä. Samalla kansanomaisia käsityötekniikoita halutaan arvostuksen ohella päivittää. Ryijy on hyvin muuntautumiskykyinen, minkä vuoksi se nousee yhä ajoittain suosioon.

4 VÄRI JA TEKSTIILI

Tässä luvussa tarkastelen värioppia ja sen historiaa. Tämän jälkeen käsittelen värien pintaominaisuuksia tekstiilissä, koska värien näyttäytymiseen vaikuttavat pinnat, jossa ne sijaitsevat. Käyn läpi myös värisymboliikkaa ja sen ilmenemistä tekstiilien kautta, koska symboliikka on olennainen osa värien semiotiikkaa eli merkitysmailmaa. Itse semiotiikkaan syvennyn tarkemmin vasta myöhemmin luvussa 6 (Tutkimuksen toteutus). Lopuksi luon tiivistetyn yleiskatsauksen suomalaisten kudonnaisten väreihin, jotta ryijyn värillistä paikkaa kudontaperinteessämme on helpompi hahmottaa.

4.1 Värioppi

Värit ovat aistikokemuksia, ja ne mahdollistavat näkemämme kuvailemisen (Feisner, 2006, 13). Ne ovat valon ilmentymiä, pintojen ominaisuuksia ja pigmenttejä (Arnkil, 2008, 30). Asioilla olisi vähemmän merkitystä ilman värejä, sillä esimerkiksi taivaan kuvaileminen viittaamatta sen väriin olisi haasteellisempaa (Feisner, 2006, 2). Väri onkin tarjonnut ihmiskunnalle elämyksellisimpiä kuvauksia taiteessa ja kirjallisuudessa. Elinympäristömme sisältää sekä luonnollisia että ihmisen luomia asioita, mutta kaikki nojautuu lopulta värien varaan. (Mts. 129, 130.) Värit määrittävät maailmaamme ja tunteitamme; niillä on jopa niin keskeinen asema ihmisen elämässä, että niillä väitetään olevan vaikutusta elintoimintoihimme, kuten vaikkapa sydämen rytmiin (Arnkil, 2008, 244; Feisner, 2006, 2; Itten, 2004, 83).

Väriopin kehitys

Aiheena väri on hyvin laaja. Se on kiehtonut eri alojen tutkijoita ja ammattilaisia jo vuosisatoja, ja sen merkittävää vaikutusta elämäämme on haluttu ymmärtää sekä tieteellisesti että psykologisesti (Biggam, 2012, 11; Feisner, 2006, 1, 13). Siksi sitä onkin tutkittu jo varhain taiteen lisäksi myös tieteen piirissä (Arnkil, 2008, 14). Jotta värejä olisi helpompi tutkia, väritutkijat ovat luoneet raameja ja sääntöjä, joista eri väriteoriat ja -järjestelmät ovat muodostuneet (Feisner, 2006, 13; Rihlama, 1997, 35). Koska värit ovat aistihavaintoja, niitä ei voida täydellisesti luokitella (Feisner, 2006, 13). Värit eivät ole Josef Alber-

sin (1888–1976) mukaan absoluuttisia eli pysyviä, mikä johtuu yksilöllisistä näkökyvyistämme ja suhteellisuudesta (Arnkil, 2008, 134; Feisner, 2006, 3; Perkins, 1996, 78). Yhden ainoan värijärjestelmän rakentaminen on osoittautunut mahdottomaksi, sillä värejä nähdään ja käytetään monin eri tavoin, ja näin yksi ainut oppirakennelma ei voi vastata kaikkiin väriteorioihin. Tämän vuoksi väristä puhuttaessa voidaankin turvautua vain yleistyksiin. (Feisner, 2006, 3, 22.) Tietoisuus eri väriteorioista kuitenkin auttaa meitä hahmottamaan, ymmärtämään ja käyttämään värejä (Feisner, 2006, 13; Rihlama, 1997, 35).

Aluksi värejä tutkittiin valon näkökulmasta yhdistäen niitä eri luonnon elementteihin (Feisner, 2006, 22). Fyysikko Sir Isaac Newtonista (1643–1727) eteenpäin oltiin kiinnostuneita valon käytöksestä ja siitä, miten se jakaantuu eri värejä välittäviin aallonpituuksiin. Newtonin kaksikulotteisen väriympyrän pohjalta kehitettiin erilaisia väriympyröitä osoittamaan värien suhteita toisiinsa, mikä johti tutkimukseen värien sekoituksesta. (Arnkil, 2008, 20; Feisner, 2006, 4, 14, 22.) Väriteoreetikot kiinnostuivat yhä enemmän värin aiheuttamasta reaktiosta silmiimme, aivoihimme ja muistiimme, kun tietoisuus optiikasta eli valo-opista ja aivojen toiminnasta kasvoi (Feisner, 2006, 22).

Väri fysiologisesta näkökulmasta

Fysiologisesta näkökulmasta väri on aistihavainto, joka muodostuu kun valo kulkee silmän läpi aivoihin (Feisner, 2006, 3; Itten, 2004, 16; Perkins, 1996, 73). Silmän takaosassa syntyy projektio, joka muodostuu esineiden pinnoista heijastuvasta valosta tai valon kulkeutumisesta jonkin aineen läpi ja ilmenee värinä (Arnkil, 2008, 30; Rihlama, 1997, 31). Tarkemmin sanottuna havaitsemme värejä, kun valo kulkee sarveiskalvon ja pupillin läpi verkkokalvoon, josta kulkeutuu viestejä silmän keskikuoppaan ja sieltä aivoihin (Feisner, 2006, 3; Perkins, 1996, 77). Aivot tulkitsevat valon aallonpituuksien pieniä eroavaisuuksia lukuisina värivivahteina, eli jokaisella aallonpituudella on oma värinsä (Feisner, 2006, 3; Rihlama, 1997, 10). Silmän fysiologia ja aivojen reaktio mahdollistavat siis valon näkemisen eri väreinä (Feisner, 2006, 7). Kun valo osuu johonkin pintaan, tietyt aallonpituudet imeytyvät pois näkyvistä ja toiset heijastuvat takaisin näkyville pigmenttien avulla. Esimerkiksi, kun näemme punaisen kankaan, näemme kyseisen värin, koska punaiset aallonpituudet heijastuvat objektin pinnalta ja loput aallonpituudet imeytyvät pois näkyvistä. Jos useammat eri aallonpituudet heijastuvat yhtäaikaaisesti ja sekoittuvat, tuloksena on valkoinen. (Feisner, 2006, 4; Itten, 2004, 16.) Ihminen pystyy erottamaan 5–7 miljoonaa

värisävyä, mutta läheskään kaikille sävyille ei ole omaa nimitystä (Arnkil, 2008, 152). On lisäksi muistettava, että osa ihmisistä on aivojensa ja silmiensä fysiologiasta johtuen niin sanotusti värisokeita. Tällöin kyseinen henkilö ei erota joitakin värejä toisistaan eli näkee värit valtaväestöstä poikkeavasti (Feisner, 2006, 133; Perkins, 1996, 77).

Värin merkittävyys visuaalisena laatutekijänä

Visuaalisista laatutekijöistä väri on tärkeimpiä, sillä värillä on kyky kiinnittää huomiota siihen, mitä näemme, enemmän kuin millään muulla visuaalisella tekijällä (Arnkil, 2008, 155; Feisner, 2006, 2). Värit kiinnittävät silmämme huomion jopa niin voimakkaasti, että jonkin esineen väri hahmotetaan ennen muotojen ja viivojen välittämiä yksityiskohtia. Esimerkiksi taidemaalauksia katsoessa huomaamme ensin siinä esiintyvät värit ja vasta sitten muut ominaisuudet. Kun katsomme metsää, kiinnitämme ensiksi huomiota vihreän värin hallitsevuuteen sen sijaan, että erottaisimme esimerkiksi eri puulajit. (Feisner, 2006, 2–3.) Värin merkittävydestä kertoo myös se, että ihmiset ovat aina pyrkineet tuottamaan ympärillämme olevia värejä väriaineiksi muun muassa maalauksia ja tekstiilejä varten (Biggam, 2012, 1; Feisner, 2006, 134).

Väriominaisuuksia ja -määritteitä

Usein väreistä puhuttaessa mainitaan primaarivärit eli päävärit, joihin yleisesti pidetään Johannes Ittenin (1888–1967) kaksitoistaosaisen väriympyrän (kuva 2) keskikolmiossa esiintyvää sinistä, punaista ja keltaista (Arnkil, 2008, 72, 73, 88; Feisner, 2006, 19; Itten, 2004, 30; Rihlman, 1997, 74). Päävärejä voi periaatteessa olla useampikin, mutta tämä värien kolmijako on erittäin juurtunut oppi ja siksi ikään kuin standardi (Arnkil, 2008, 72). Sekundaarivärit oranssi, violetti ja vihreä, jotka näkyvät väriympyrän keskikolmion ulkopuolelle rakennetuissa kolmioissa, muodostuvat rinnakkaisten päävärien sekoituksista (mts. 88). Keskellä olevien värien ympärillä oleva kaksitoistaosainen kehä muodostuu päävärien ja sekundaarivärien sekoituksista (Arnkil, 2008, 88; Itten, 2004, 32). Väriympyrän järjestys on siitä looginen, että värien vastapäätä sijaitsee kunkin värin



Kuva 2. Johannes Ittenin kaksitoistaosainen väriympyrä (Itten, 2004, 31).

vastaväri (Itten, 2004, 32). On kuitenkin muistettava, että tämä yleisesti käytetty värijärjestelmä ei ole absoluuttinen (Arnkil, 2008, 88). Se soveltuu silti tämän tutkimuksen värianalyysin pohjaksi.

Substraktiset värit ovat värejä, joita käytetään tekstiileissä, koska tällöin värit muodostuvat fyysisistä väriaineista (Feisner, 2006, 23; Perkins, 1996, 80). Vakiintunut, mutta ei täysin totuudellinen ajatus on, että ikään kuin jo olemassa olevista pääväreistä voidaan sekoittaa kaikki substraktiset värisävyt (Arnkil, 2008, 72; Rihlma, 1997, 74). Värit voivat sekoittua myös additiivisesti ja optisesti (Arnkil, 2008, 74). Additiivinen värisekoitus tapahtuu valon välityksellä, esimerkiksi televisioruudussa (Feisner, 2006, 23). Optinen sekoittuminen taas tapahtuu vasta näköaistissa, ja se muodostuu lomittaisista väreistä, mistä hyvänä esimerkkinä voi mainita kudotut tekstiilit (Arnkil, 2008, 80; Feisner, 2006, 152). Koska Albersia kiinnosti värien optinen sekoittuminen, häntä kiinnosti värien käyttäytyminen maalausten lisäksi myös tekstiilikudonnaisissa, joita hänen Bauhausissa vaikuttanut vaimonsa Anni Albers tuotti (Feisner, 2006, 21).

Väreillä on kolme perusmääritettä, jotka ovat sävy, vaaleus ja kylläisyys (Arnkil, 2008, 70, 123; Biggam, 2012, 2). Värit toimivat näiden ulottuvuuksien yhdistelmänä (Feisner, 2006, 33). Sävyllä tarkoitetaan esimerkiksi värin sinisyyttä, vaaleudella pinnan heijastuvuutta ja kylläisyydellä jonkin sävyn määrää suhteessa valkoiseen, mustaan tai harmaaseen (Arnkil, 2008, 70; Biggam, 2012, 3; Feisner, 2006, 34). Yleensä värijärjestelmät rakentuvat näiden kolmen määritteen varaan. Väreillä on kuitenkin myös muita ominaisuuksia. (Arnkil, 2008, 70, 155.) Toisinaan puhutaan esimerkiksi värin lämpötilasta, jolla viitataan värisävyyn lämpimyyteen tai kylmyyteen (Feisner, 2006, 56). Lämpimät värisävyt yhdistetään yleensä punaisiin sävyihin ja kylmät sinisiin (Biggam, 2012, 204, 211; Feisner, 2006, 63).

Värin näkemiseen vaikuttavat tekijät

On monia tekijöitä, jotka vaikuttavat siihen, miten näemme värit ja miten koemme ne erilaisina. Väri muodostuu kokijan ja kohteen vuorovaikutuksesta, ja sen havaitseminen riippuu fysikaalisista, psykologisista ja kulttuurillisista tekijöistä (Arnkil, 2008, 32; Feisner, 2006, 3). Kolme peruselementtiä värien kokemiselle ovat valo, objekti ja katsoja (Feisner, 2006, 1; Perkins, 1996, 73). Valon laatu määrää näkemämme värin laadun (Rih-

lama, 1997, 8). Esimerkiksi päivänvalossa sininen tekstiili näyttää eri sävyiseltä kuin auringonlaskun aikaan tai pilvisenä päivänä. Sama väri voi näyttäytyä erilaisena johtuen käytetyistä välineistä ja materiaaleista, jotka muodostavat tekstuuripinnan. Muistillakin on osansa värien näkemisessä, koska suurin osa näkemästämme perustuu kokemuksiin. Värien näkemiseen vaikuttavat suuresti myös värien suhteet ympäröiviin väreihin. (Feisner, 2006, 4–6.)

Värien tehtävät

Värillä on monta tehtävää, mutta sen tärkeimpiä tehtäviä on herättää katsojassa reaktioita sekä tuottaa visuaalista ja psykologista tietoa (Feisner, 2006, 119). Värejä on käytetty sekä tietoisesti että vaistonvaraisesti (Rihlama, 1997, 7). Värin valinta on ensisijainen tapa ilmaista visuaalinen viesti, ja värejä käytetäänkin muun muassa tehosteina, itseilmaisussa, psykologisina vaikuttajina ja havaitsemisen selventäjinä (Arnkil, 2008, 146; Feisner, 2006, 65; Rihlama, 1997, 106). Värien psykologiset vaikutukset voivat olla voimakkaita, joten niiden käyttöä on mietittävä tarkkaan etenkin yleisiä tiloja suunniteltaessa (Feisner, 2006, 133). Vaikka näemme värejä aina ympärillämme, niillä ei enää ole nykyihmisille yhtä suurta merkitystä kuin ennen, jolloin värit olivat edellytys ravinnon hankkimisessa tai niillä viestittiin esimerkiksi suvun jatkamisesta (Arnkil, 2008, 19). Tästä huolimatta värien rooli merkitysten luomisessa on edelleenkin suuri, olipa kyse sitten taiteesta, viestinnästä tai muista elämän osa-alueista (mts. 146).

4.2 Värit ja niiden pintaominaisuudet tekstiilissä

Värit ovat merkittävä osa tekstiilejä. Aikaisista ajoista lähtien käytännöllisyyden lisäksi myös kauneuden kaipuulla on ollut vaikutusta ihmisen tarpeeseen koristella tekstiilejä väreillä (Kay-Williams, 2013, 16). Arnkilin (2008, 59) mukaan tekstuurit eli pintarakenteet ja tekniikat vaihtelevat monipuolisimmin tekstiileissä kuin missään muussa ihmisen luomassa materiaalissa. Koska näillä on merkittävä vaikutus siihen, miten tekstiilejä nähdään ja koetaan, on selvää, että värin ilmeeseen ja havaintokokemukseen vaikuttavat suuresti kuidut ja materiaalit (Arnkil, 2008, 59, 61; Biggam, 2012, 5; Lambert, Staepelaere & Fry, 1986, 111). Muun muassa materiaalin ja langan paksuudella, karheudella, kierteisyydellä, kiiltoasteella ja tiheydellä on merkitystä (Arnkil, 2008, 59; Lambert ym. 1986,

113). Kuidun pintarakenteen vuoksi esimerkiksi hienokuituinen villa on väriltään intensiivisempi kuin karkeakuituinen villa, joka näyttäytyy sameampana (Lambert ym. 1986, 111). Vastavuoroisesti myös itse väri voi vaikuttaa suuresti materiaalin ja tekstiilin visuaaliseen ilmeeseen (Arnkil, 2008, 59).

Aluksi tekstiilejä värjättiin maa-aineksilla ja sitten kasveista peräisin olevilla väriaineilla (Kay-Williams, 2013, 16). Pigmenttejä ja väriaineita on löydetty mitä oudoimmista paikoista: indigoa kasveista, violettiä merietanoista ja keltaista lehmien virtsasta (Feisner, 2006, 134; Rihlma, 1997, 155). Luonnonväriaineiden avulla haluttiin ensisijaisesti tuottaa päävärejä, joita voitiin saada päällekkäin värjäämällä muita värejä. Erilaisia värejä saatiin myös erilaisten puretusaineiden ja värjäysprosessien avulla. (Räisänen, Primetta & Niinimäki, 2015, 17.) Kemian hyötyjä ovat olleet värimahdollisuuksien laajentuminen luonnonväreistä tuhansiksi väreiksi, kun 1800-luvun puolen välin jälkeen tekstiilejä alettiin värjäämään synteettisillä väriaineilla (Ferreira, Hulme, McNab & Quye, 2004; Kay-Williams, 2013, 16; Rihlma, 1997, 152). Väriaineet kiinnittyvät tekstiilikuituihin, ja eri materiaaleille on kehitetty eri värjäysmenetelmiä toimivimman lopputuloksen aikaansaamiseksi (Kay-Williams, 2013, 9, 10). Vaikka synteettiset väriaineet ovat vielä korvaamattomia, ympäristömyötäisyyden vuoksi luonnonväriaineiden käyttö tulee nousemaan tulevaisuudessa (Räisänen ym. 2015, 15). Teknologian avulla muotimarkkinoille kehitetään jatkuvasti muun muassa kankaita, jotka voivat vaihtaa väriä esimerkiksi sään perusteella (Kay-Williams, 2013, 164).

Erilaiset yhteiskunnalliset tapahtumat voivat heijastua värien käyttöön tekstiileissä. Esimerkiksi 1900-luvulla ensimmäinen ja toinen maailmansota keskeyttivät väriaineiden edistyksellisen kehityksen ja vaikuttivat voimakkaasti väriaineiden saatavuuteen ja käyttömahdollisuuksiin (Kay-Williams, 2013, 152). Ensimmäisen maailmansodan syttyessä brittiläinen värjäysteollisuus tuhoutui lähes yhdessä yössä, koska värjäystehtaat olivat riippuvaisia monista saksalaisista kemiallisista aineista. Värjäykseen suunnatut varat käytettiin räjähteisiin ja muihin sodankäyntiin liittyviin kemiallisiin aineisiin. Toisen maailmansodan jälkeinen nousukausi toimi synteettisen väriainekehityksen inspiraationa, koska halu jälleenrakentamiseen ja kauneuden kaipuuseen oli kova. (Mts. 153–154.) Koska väriaineiden määrä kasvoi niin voimakkaasti tehtaiden palautuessa jälleen päätarkoituksiinsa, muotisuunnittelijat alkoivat valita omia värejä edustustarkoitusta varten.

Esimerkiksi italialaisen muotitalon Elsa Schiaparellin luomuksia edusti shokkipinkki väri. (Mts. 159.)

Ei ole mitään tiettyä sääntöä sille, minkälainen tekstiilipinta tuo jonkin värin parhaat puolet esille. Yksivärisyys tuo selkeimmin esille tekstiilin rakenne- ja pintaominaisuudet, koska värien kirjavuus peittoaa helposti tekstiilin hienorakenteen. (Arnkil, 2008, 61.) Vaikka huokoinen villakuitu saa värit näyttämään samealta, vastavuoroisesti samettimaiset tekstiilipinnat korostavat erityisesti tummia värejä ja niiden syvyyttä, koska valonsäteiden törmääminen nukkaan ja niiden heijastuminen edestakaisin saavat värit näyttäytymään kylläisemmiltä ja intensiivisemmiltä (Arnkil, 2008, 61; Lambert ym. 1986, 112). Kyseistä ilmiötä kutsutaan keskinäisheijastumaksi (Lambert ym. 1986, 112). Ryijyn pinta on samettimainen johtuen sen kolmiulotteisesta nukkarakenteesta, ja tästä voimme päätellä, että juuri ryijyissä keskinäisheijastuma ilmenee parhaiten.

Kuten luvussa 4.1 (Värioppi) tuli esille, näköaistissa muodostuvaa värien optista sekoitumista tapahtuu etenkin kudottujen tekstiilien kohdalla, koska ilmiö muodostuu lomittain sijaitsevista väreistä ja tekstiileissä kude- ja loimilangat ovat yleensä eri värisiä (Arnkil, 2008, 80, 87). Ranskalaista värikemistiä Michel Eugène Chevreulia (1786–1886) kiinnostivat väriaineet ja värien muodostuminen nimenomaan tekstiileissä (Arnkil, 2008, 105; Kay-Williams, 2013, 137). Chevreulin väritutkimus lähti siitä, kun hän 1830-luvulla kiinnitti huomiota optisiin väri-ilmiöihin gobeliineissa, jotka ovat kudottuja seinätekstiilejä. Hän huomasi kyseisten tekstiileiden avulla, että jokin tietty väriaine saattoi muodostaa useampia visuaalisia vaikutelmia, vaikka väri olisi ollut valonkestävä ja kemiallisesti muuttumaton: esimerkiksi musta väri saattoi näyttäytyä kudotuissa tekstiileissä vihertävältä. Hän oppi, että värimuutokset johtuivatkin tekstiilivärien kemian sijaan mekanismeista, jotka liittyvät ihmisen havaintokykyyn. (Arnkil, 2008, 105.) Chevreul havaitsi, että kun vastavärit ovat vierekkäin suurina pintoina tekstiileissä, ne voimistavat toisiaan, mutta kun värit ovat tiheästi lähekkäin pieninä pintoina, ne neutralisoivat toinen toisiaan ja sekoittuvat optisesti, minkä tuloksena syntyy uusi väri (mts. 89, 105). Optinen sekoituminen vaatii sen, että vierekkäiset värialueet ovat niin pieniä, ettei silmä kykene erottamaan niitä, tai että värejä katsotaan kaukaisemmalta etäisyydeltä (mts. 87). Ryijyjä ja muita tekstiilejä katsotaankin yleensä kauempaa, jotta niiden kokonaisuus värien ja muotojen kannalta tulee paremmin esille.

Ryijyissä tapahtuu luontevimmin värien optista sekoittumista, koska pintarakenne koostuu tekstiilin koosta riippuen jopa tuhansista yksitellen solmituista erisävyisistä langanpätkistä, jotka nukan asennosta ja pituudesta riippuen näkyvät pistemäisinä värialueina tai raitoina (Arnkil, 2008, 87). Värien muodostumisen suhteen ryijyteknikka muistuttaa Chevreulin inspiroimaa neoimpressionistisen taidesuuntauksen pointilistisia maalauksia, joissa värialueet muodostuvat erivärisistä pisteistä (Arnkil, 2008, 87, 89; Itten, 2004, 11).

Väriaineiden pysyvyys on nähtävissä historiallisissa museotekstiileissä (Räisänen ym. 2015, 238). Värien haalistuminen on tekstiileille tyypillistä, minkä vuoksi käsityksemme tekstiilien väristä voi usein olla väärä (Kay-Williams, 2013, 11, 12). Värinkeston vaikuttavat muun muassa tekstiilien säilytysympäristö, kuitujen ja värimolekyylien vuorovaikutusten lujuus sekä värimolekyylien pysyvyys (Kay-Williams, 2013, 12; Räisänen ym. 2015, 238). Esimerkiksi vanhat gobeliinit näyttäytyvät usein puna- ja sinisävyisinä johtuen värien erilaisista kemiallisista rakenteista (Ferreira ym. 2004; Räisänen ym. 2015, 238). Värimuutokset tapahtuvat siitä huolimatta, että laadukkaita värejä olisi käytetty (Kay-Williams, 2013, 12). Historiallisten tekstiilien biologista värilähdettä on mahdollista selvittää kokeellisesti (Ferreira ym. 2004).

4.3 Värisymboliikka ja sen ilmeneminen tekstiileissä

Väreille on luotu vertauskuvallisia merkityksiä eli ne voivat toimia symbolisina merkeinä, jolloin puhutaan värisymboliikasta (Rihlma, 1997, 7). Kautta historian värit ovat toimineet symboliikan välineenä eri tilanteissa kuten sosiaalisissa, kulttuurillisissa ja uskonnollisissa rituaaleissa. Värisymboliikka on kulttuuri- ja tilannesidonnaista, ja se perustuu yhteisiin konventioihin eli sopimuksiin. (Arnkil, 2008, 146.) Merkitykset voidaan nähdä eri tavalla, koska jokaisen kulttuurin värien käyttö on historiallisesti ainutlaatuista (Feisner, 2006, 126). Myös yksittäisillä ihmisillä voi olla väreille eri assosiaatioita eli mielle yhtymiä, joihin voi sisältyä sekä positiivisia että negatiivisia konnotaatioita (Faiers & Bulgarella, 2018; Feisner, 2006, 120, 133). Vaikka värin symboliikka muodostuu siitä, että jonkin tietyn värin käyttö on ollut pitkään vakiintunutta, merkitykset voivat muuttua (Arnkil, 2008, 146; Feisner, 2006, 120).

Tekstiileistä on löydettävissä paljon värisymboliikkaa. Tämä näkyy etenkin vaatetustekstiileissä, koska pukeutumisen avulla on aina haluttu kommunikoida tietoa toisille, ja värien kautta on helppoa viestiä asioita niiden näkyvyyden vuoksi. Värisymboliikkaa on hyödynnetty niin juhlallisissa kuin arkisissakin tekstiileissä. Pastoureau (2001, 10) korostaa värin sosiaalista ulottuvuutta: väreillä on ollut historiallisesti suuri rooli yhteiskunnan rakentumisessa ja on edelleenkin (Faiers & Bulgarella, 2018). Ilman tietoutta väri näytetään helposti vain sattumanvaraisena tai muotiperäisenä asiana, mutta värien voimasta kertoo se, että kautta historian niillä on ilmaistu muun muassa pyhyyttä, etuoikeuksia, sosiaalista hierarkiaa, varallisuutta, kansallista identiteettiä, alistuneisuutta ja vastustusta (Faiers & Bulgarella, 2018; Wilson, 1979, 86).

Todennäköisesti missään muissa tekstiileissä ei ole hyödynnetty yhtä paljon värisymboliikkaa kuin kirkollisissa tekstiileissä (Rihloma, 1997, 106). Uskonnollinen väriliturgia eli kirkkokuntien värien käyttö on värisymboliikan yksi vanhimmista käyttöalueista, ja se on säilynyt tähän päivään asti muuttumattomana (Arnkil, 2008, 146; Feisner, 2006, 124; Gage, 1999, 53). Toisen maailmansodan jälkeen keskiajalta periytyneestä uskonnollisesta värisymboliikasta on silti vapauduttu jonkun verran. Tämä on huomattavissa värien monipuolistumisessa muun muassa seinätekstiilien osalta (Feisner, 2006, 124). Ennen suurin osa ihmisistä oli lukutaidottomia, joten kudonnaisten kautta väreillä voitiin kommunikoida ajatuksia seurakunnalle (Kay-Williams, 2013, 52). Kirkollista arvojärjestystä eli virka-asemaa symboloivat pukujen värit (Itten, 2004, 13; Lempiäinen, 1988, 31). Selkeyden vuoksi värien on oltava yksinkertaisia ja kuvioinnin suurta, jotta niiden symbolinen merkitys välittyy vaivattomasti (Lempiäinen, 1988, 31; Priha, 1988, 81).

Suomalaisissa kansanpuvuissa säädynmukaisuutta säädeltiin tarkasti väreillä vielä 1800-luvulla. Rahvaan ja säätyläisten välistä eroa ja sosiaalista statusta symboloivat värit. Säätyvärit koskivat pääasiassa miehiä, koska sääty määräytyi heidän mukaansa; esimerkiksi sinistä väriä pidettiin sotilassäädyn symbolina. Värimääräykset koskivat etupäässä kansan pukeutumista. (Lehtinen & Sihvo, 2005, 7.) Niiden avulla valvottiin, ettei tavallinen kansa käyttänyt vaatteissaan värejä, jotka kuuluivat ylemmille säätyluokille. Esimerkiksi 1700-luvulla valkoinen toimikassidoksinen sarka eli rahvaan miehen päällystakki muutui muotitietoisella siniseksi, mutta tästä värivalinnasta voitiin vielä 1700-luvulla tuomita jalkapuuhiin, koska sinisen värin nähtiin kuuluvan ylemmälle säädylle. (Mts. 13.) Yläsäätyisyyttä symboloivat kalliista ulkomaisista väriaineista tehdyt värikkäät sametit ja silkit,

ja rahvasta symboloivat usein harmaa ja luonnonruskea pellava, hamppu ja villa (mts. 12, 13). Länsisuomalaisen naisen arvokkain omaisuus oli 1700-luvulla punainen hame, joka symboloi kallista ja vaikeasti saatavaa ostoväriä, ja sen arvo vastasi jopa taloa (mts. 14).

Väreihin on usein liitetty yliluonnollisuus ja taikauskoisuus (Wilson, 1979, 86). Suomalaisen kansanpukujen lisäksi myös muun muassa venäläisissä kansanpuvuissa on usein käytetty punaista ristipistokirjontaa (Leslie, 2007, 54). Näin on tehty luultavasti siksi, että punaiseen väriin on tavallisesti yhdistetty voimia, jotka symboloivat suojautumista pahaa vastaan, ja ainakin venäläisten pukujen helmoissa ja hihoissa punainen ristipisto on symboloinut elämää (Greenfield, 2005, 2; Leslie, 2007, 54). Kristinuskon myötä punainen on symboloinut pakanuutta ja siihen on yhdistynyt negatiivisia merkityksiä. Siksi esimerkiksi itseään myyneet naiset langetettiin joissakin maissa käyttämään punaista huivia tai kaapua syntisyyden merkiksi. (Greenfield, 2005, 22.) Eteläafrikkalaisessa xhosa-heimon kulttuurissa punaista keltamultaa on levitetty tekstiileihin, koska väri on symboloinut heille aktiivista osallistumista yhteisön askareisiin (Crabtree & Stallebrass, 2002, 40).

Usein mustasta väristä tulee automaattisesti mieleen suru, pahuus ja kuolema, kun taas valkoisesta väristä viattomuus ja hyvyys (Arnkil, 2008, 146). Aikaisemmin vain lesket ja roistot pukeutuivat mustaan, mutta 1920-luvulla Coco Chanelin ansiosta musta erotettiin kuolemasta ja yhdistettiin moderniin naiseen (Kay-Williams, 2013, 157). 1960-luvulla mustaa käyttivät anarkistiseen alakulttuuriin kuuluvat henkilöt, ja tällöin väri symboloi yhteiskunnallisten arvojen vastustamista (Eiseman, 2006, 62). Nykyään musta väri liitetään muodikkuuteen, sivistyneisyyteen ja menestykseen, ja se on suosituin väri juhlapukeutumisessa (Eiseman, 2006, 61, 63; Greenfield, 2005, 9). Valkoisen värin siveys ja hauraus ilmenee sen yleisyydessä perinteisenä morsiuspukuna ja kastemekkona (Biggam, 2012, 6; Eiseman, 2006, 55; Wahl, 2018). 1900-luvun alussa valkoinen symboloi Isossa-Britanniassa feminististä kansanliikettä, kun naisten sosiaalinen ja poliittinen liitto omi värin asuihissaan (Wahl, 2018). On muistettava, että kyseiset merkitykset ovat länsimaalaisessa kulttuurissa vallitsevia käsityksiä – esimerkiksi itämaisissa kulttuureissa edellä mainituilla väreillä voi olla jopa päinvastaisia merkityksiä (Arnkil, 2008, 146). Valkoinen voidaan nähdä viattomuuden sijaan tyhjyytenä, koska sävyn puute yhdistetään kuolemaan (Caivano, 1998, 397). Xhosa-kulttuurissa valkoisista helmistä tehty hapsuinen *inkciyo*-esiliina taas symboloi kuukautisten alkamista (Crabtree & Stallebrass, 2002, 45).

Muita hyviä esimerkkejä värisymboliikan käytöstä on esimerkiksi vaaleanpunaisen yhdistäminen tyttölapsiin ja vaaleansinisen yhdistäminen poikalapsiin (Eiseman, 2006, 10). 1950-luvulla alistetut afroamerikkalaiset ovat kirkkailla väreillä halunneet ilmaista heille kuuluvaa vapautta ja itsemääräämisoikeutta (Bivins, 2018). Pitkään lännessä keltaista pidettiin häpeän ja ulkopuolisuuden värinä, kun taas idässä se on symboloinut voimakkuutta, aatelisuutta ja korkeaa luottamusta (Faiers & Bulgarella, 2018).

Värisymboliikka on vahvasti läsnä myös heraldisissa väreissä, joilla tarkoitetaan vaakunoissa esiintyviä värejä (Arnkil, 2008, 146; Gage, 1999, 53). Ennen heraldiset värit ilmenivät keskiajan ritarikulttuurissa, kun taas nykyään ne toteutuvat valtioiden ja kaupunkien vaakunoissa ja lipuissa. Sekä liturgisten että heraldisten värien avulla on haluttu vahvistaa jonkin yhteisön, kuten kirkon tai suvun, identiteettiä. Heraldisia värejä jäljittelevät nykypäivien logot, joiden tarkoitus on vahvistaa yritysten identiteettiä, koska väreillä voidaan viestiä arvoista. (Arnkil, 2008, 146.)

4.4 Värien käyttö suomalaisessa kudontaperinteessä

Kudonnaisiksi luetaan tekstiilit, jotka muodostuvat loimesta ja kuteesta. Kudontatekstiiliperinne on vahvasti osa suomalaista käsityökulttuuriperintöä, johon kuuluvat ryijyn lisäksi myös monet muut tekstiilikudonnaiset, joilla on kaikilla omat väriperinteensä. Tekstiilien värien käyttöön ovat vaikuttaneet erilaiset syyt, mutta kaikkien värit heijastavat aikansa kulttuuria tavalla tai toisella, ja esimerkiksi vuonna 1929 perustettu Taideteollisuuskeskuskoulun tekstiililinja ja Suomen Käsityön Ystävät ovat vaikuttaneet kudontaperinteen kehittymiseen ja väreihin (Priha, 1981, 7). Annan seuraavaksi esimerkkejä kudonnaisista ja niiden väreistä.

Räsymatot ovat ryijyjen tavoin yksi tärkeimpiä kudonnaisia suomalaisessa käsityöperinteessä. Ne yleistivät 1800-luvulla ensin varakkaimmissa kodeissa ja sitten talonpoikaiskodeissa (Hassi, 2013, 7). Perinteisesti räsymaton värit muodostuu eri levyisistä raidoista, jotka voivat olla sekä symmetrisiä että epäsymmetrisiä. Matot ovat usein kirjavia ja kapearaitaisia johtuen kierrätysmateriaalien värien rajallisesta määrästä. Etenkin kansanomaisissa matoissa tyypillinen sekaraitaisuus muodostui siitä, mitä oli saatavilla, eikä

värejä varsinaisesti suunniteltu. (Kaukonen, 1998, 61.) 1800-luvulla värit olivat pääosin vaaleita, ja värillisiä kuteita riitti vain muutamaksi piristäväksi raidaksi (Hassi, 2013, 7). Vasta myöhemmin raidoituksia sommiteltiin suunnitelmallisemmin, ja sittemmin niihin on jopa laadittu ohjenuora (Kaukonen, 1998, 61). Väriytykseen on vaikuttanut myös vuodenaika: talvisin on suosittu tummia mattoja ja kesäisin vaaleita (mts. 52). 1900-luvun alussa räsymattoihin tuli koristeellisempia toimikassidoksisia kuvioita (mts. 64). Yksivärisiä räsymattoja kudottiin 1950–1960-luvulla, mutta perinteinen raidallisuus palasi myöhemmin takaisin (mts. 68). Ennen räsymattoja sänkyihin tarkoitettuja valkoisia riepukudonnaisia eli poppanamattoja pidettiin arvokkaina, ja palvelusväen riepualuset olivat tummia (Kaukonen, 1998, 19, 28; Niemi & Vauraste, 1982, 69).

Aluksi vuodepeitteiksi kudottuja raanuja näkyy ryijyjen tavoin nykyään seinillä (Niemi & Vauraste, 1982, 61). Raanut muistuttavat räsymattoja, mutta materiaalina on usein villa ja niissä käytetyt väriyhdistelmät ovat räikeämpiä. Vahvojen väriyhdistelmien ja epäsymmetristen vaakaraitojen rytmitysten vuoksi raanujen värit muistuttaa usein jopa meksikolaisia *serape*-kudonnaisia. Usein raanun toinen pää on värimaailmaltaan erilainen. Raidat ovat tavallisesti ohuita ja toistuvia, vaikka väriryhmitykset saattavat muuttua pitkin tekstiiliä (mts. 61); raidat ikään kuin vipeltävät vippeläisryijyjen tavoin. Värit ovat vaihdelleet kudonta-alueesta riippuen (mts. 61).

Kirkkotekstiilit, jotka ovat olleet läsnä suomalaisessa tekstiiliperinteessä, ovat usein olleet valkoisia, punaisia, violetteja, vihreitä ja mustia (Lempiäinen, 1988, 32). Tekstiilit ovat etenkin 1900-luvun alussa muodostuneet kuvakudoksista, damasteista ja tähänöistä (Priha, 1988, 68). Samat taiteilijat, jotka innostuivat ryijyjen suunnittelusta, suunnittelivat myös kuvakudoksia. Suomen Käsityön Ystävät vaikutti vahvasti tekstiileihin, ja huomattavia suunnittelijoita, jotka ovat olleet muodostamassa kuvakudoksen perinnettä, ovat esimerkiksi Eva Anttila, Laila Karttunen, Greta Skogster-Lehtinen, Oili Mäki, Maija Kansanen, Kirsti Rantanen ja Maija Kolsi-Mäkelä (Priha, 1981, 9).

Laila Karttusen (1895–1981) 1930-luvulla suunnittelemat kirkkotekstiilit, kuvakudokset ja käyttötekstiilit koostuivat pääasiallisesti valkoisen ja beigen sävyistä. Yksityiskohdat saattoivat muodostua ruskeasta, harmaasta ja oranssista, jonka kontrastina toimi laventeli. Värit muodostuivat funktionalistisista neliöistä, suorakulmioista ja epäsymmetrisistä raidoista. Greta Skogster-Lehtisen kirkko- ja sisustustekstiilit muistuttivat värimaailmaltaan

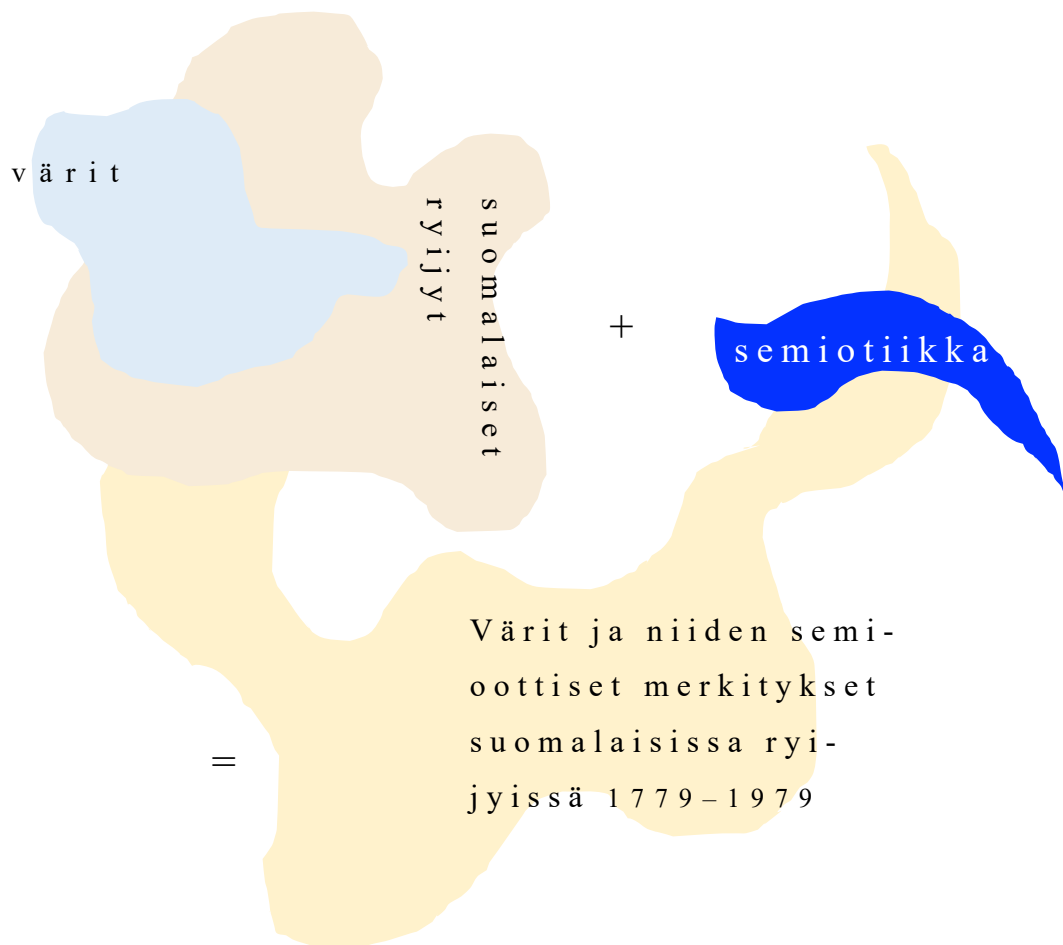
Karttusen kudonnaisia, mutta olivat sävyiltään tummempia, ja tiilenpunaista ja harmaata esiintyi laajempina pintoina. Hänenkin kudonnaisensa ovat tyyliään funktionalistisia, ja niiden muotokieli muistuttaa jopa Bauhausin Gunta Stoltzlin kudonnaisia. Eva Anttilan taidemaalariatausta on hyvin ilmeinen hänen väritykseltään rikkaissa ja maalauksellisissa kuvakudoksissaan (Priha, 2014, 10). Anttila käytti töissään itse värjäämiään lankoja ja saattoi käyttää kuvakudoksessa satoja eri värejä (Priha, 2014, 11; Salo-Mattila, 2014, 40). Värimaailma erosi muiden saman ajan suunnittelijoiden kuvakudoksista runsaiden ja voimakkaiden värien vuoksi, ja monissa töissä oli pastellimaisia värimaailmoja. Anttilalle oli ominaista värien mosaiikkimainen käyttö: värialueet olivat pieniä, koska niitä oli runsaasti. 1930-luvulla hänen sommittelussaan näkyi vaikutteita ryijyperinteestä (Salo-Mattila, 2014, 28). 1930- ja 1950-luvuilla Anttila loi usein optista sekoittumista läpikuultavilla väritasoilla, mikä oli siihen aikaan tavanomaista abstraktisessa maalaustaiteessa (mts. 30–31).

Damastit ovat väritykseltään tavallisesti vaaleita ja värimäärältään hillittyjä. Ne ovat pääasiassa pysyneet valkoisina vuosisatojen ajan (Fernström & Satri, 2018, 9). Väreissä hyödynnetään taitavimmin valon heijastusta, koska kaksipintaisesta tekniikasta johtuen yksivärinenkin pinta ikään kuin hohtaa kaksivärisenä (mts. 17, 20). Kuvioaiheet olivat usein Suomen luontoon liittyviä ja saattoivat olla jopa poliittisia (mts. 73). 1800-luvun lopulla Tampellan damasteja kudottiin myös värikkäillä kuteilla, jotka ilmenivät esimerkiksi kukallisina väriraitoina (mts. 39). Joissakin Tampellan damastiliinoissa näkyi tähän aikaan karjalaisvaikutteita punaisten kuvioraidoitusten muodossa (mts. 82). 1930-luvun alussa sekä loimet että kuteet olivat värillisiä, ja tavallisesti väreinä olivat vihreä, keltainen ja sininen. Vaikka 1960-luvulla värit kehittyivät räikeämmiksi, vaaleat värit ja valkoisuus olivat yhä damastin perusvärit. (mts. 41.) Muun muassa Marjatta Metsovaaran suunnittelemat damastit olivat värikkäitä.

Dora Jung (1906–1908) oli tekstiilitaiteilija, joka kehitti erityisesti damastikudontaa muun muassa vaikuttamalla Tampellan damastituotantoon (Fernström & Satri, 2018, 176, 177). Alkuun Jung käytti romanttisia ja hillittyjä sävyjä, mutta vuonna 1957 Artekin näyttelyn myötä värien käyttö voimistui. Tämä näkyi suurempina kontrasteina, räikeämpien värien kuten sinisen sekoittamisena neutraalien sävyjen lomaan ja useampien värien yhdistämisenä. (Timonen & Palo-oja, 2007, 68–69.)

5 VIITEKEHYS JA TUTKIMUSKYSYMYKSET

Alla olevassa kuviossa (kuvio 1) havainnollistan tutkimukseni keskeiset teoreettiset lähtökohdat ja niiden yhteydet toisiinsa. Tutkimukseni teoreettiset lähtökohdat ovat suomalaiset ryijyt, värit ja semiotiikka, joiden yhdistämisestä päästään tutkimusaiheeseen: värit ja niiden semioottiset merkitykset suomalaisissa ryijyissä.



Kuvio 1. Tutkimuksen teoreettinen viitekehys.

Tutkimukseni pyrkii vastaamaan seuraaviin kysymyksiin semioottisen lähestymistavan avulla:

1. Millaista värien käyttö on ollut suomalaisissa ryijyissä?
2. Millaisia semioottisia merkityksiä väreillä on ryijyissä?

Tutkimukseni tarkoitus on näyttää, että värien käyttö ryijyissä ei ole yhdentekevää; sen lisäksi, että värien käyttö heijastaa tietyn ajan yhteiskuntaa ja kulttuuria, väreillä on voitu myös välittää tarkoituksenmukaisesti tietoa. Tutkimuksen laajempa tavoitteena on, että käsityöharrastajat inspiroituisivat näiden historiallisesti arvokkaiden kulttuuriesineiden värien käytöstä ja syventäisivät omaa värien käyttöään käsitöissä tuodakseen niihin lisämerkityksiä ja uusia ulottuvuuksia.

6 TUTKIMUKSEN TOTEUTUS

Toteutin tutkimukseni laadullisella tutkimusotteella. Menetelmänä käytin semioottista kuva-analyysia, joka antaa välineet havainnoida, tulkita ja analysoida kuva-aineistoa siten, että voin vastata tutkimuskysymyksiini. Koska semioottista kuva-analyysia toteutetaan osaksi sisällönanalyysin periaatteiden mukaisesti, noudatin tässä tutkimuksessa myös sisällönanalyysille ominaisia tutkimuskäytänteitä. Ennen aineiston keruuta ja analyysilukua esittelen semiotiikkaa omana tieteenalanaan.

6.1 Semiotiikka ja semioottinen kuva-analyysi tutkimusmenetelmänä

Semiotiikka on merkkien ja merkitysten tutkimusta (Sebeok, 2001, 27; Veivo, 1999, 9). Se tutkii muun muassa merkkien ja merkkijärjestelmien esiintymisiä, muodostumisprosesseja ja niiden käyttöä, niiden tuottamista ja tulkitsemista sekä kulttuuria, jossa ne toimivat (Anttila, 2006, 348; Veivo, 1999, 18). Merkkijärjestelmien ja merkkien vaikutus tunteisiin ja ajatteluun sekä älylliset prosessit, joita tarvitaan merkkien käyttöön, kuuluvat myös semioottisen tutkimuksen piiriin (Veivo, 1999, 18).

Semiotiikan kehityksessä on ollut monia vaiheita ja oppijärjestelmiä (Anttila, 2006, 598). Sen juuret ovat antiikin Kreikassa, mutta tuolloin siitä on puhuttu kielitieteenä tai filosofiana (Veivo, 1999, 170). Keskeisimpiä semiotiikan kehittäjiä ja kulttuurintutkimuksen vaikuttajia ovat sveitsiläinen kielitieteilijä Ferdinand de Saussure (1857–1913) ja amerikkalainen filosofi ja luonnontieteilijä Charles Peirce (1839–1914) (Seppänen, 2005,

106–107). Heidän erilaisen taustansa vuoksi semiotiikkaan syntyi kaksi rinnakkaista tutkimusperinnettä, jotka tarkastelevat semiotiikan peruskäsitteitä eri tavoin: Peircen pragmaattinen ja Saussuren strukturalistinen. Saussure oli kiinnostunut semiotiikan kielellisestä ulottuvuudesta, kun taas Peirceä kiinnostivat merkkien käyttötavat. (Mts. 110.)

1900-luvulla Peirce ja Saussure loivat perustan semiotiikalle sellaisena kuin sen nykyään tiedämme. Kuitenkin vasta heidän teorioidensa kohdatessa 1960-luvulla semiotiikka muodostui itsenäiseksi tieteenä. (Seppä, 2012, 129; Veivo, 1999, 18, 170.) Suomessa on pääasiassa vallinnut eurooppalainen strukturalistinen semiotiikka (Veivo, 1999, 25–26). Nykyään puhutaan uussemiotiikasta, jonka tarkoituksena on olla sitoutumaton mihinkään tiettyyn oppijärjestelmään. Sen avulla halutaan tutkia ajankohtaisia ilmiöitä hyödyntämällä semiotiikan eri perinteitä. (Anttila, 2006, 598.)

Semiotiikka on kulttuuri- ja yhteiskuntasidonnainen tiede, sillä nämä tekijät vaikuttavat merkkien tulkintaan; tietyllä tapaa semiotiikkaa voidaan pitää luovana tieteenä (Anttila, 2006, 348; Veivo, 1999, 19). Semiotiikka on kulttuurien ymmärtämisen kannalta tärkeää, sillä se mahdollistaa maailman merkitysverkoston hahmottamista, jolloin näkökulmat eri kulttuureihin avautuvat (Veivo, 1999, 21). Se on hyvin laaja-alainen tiede, mutta sen käyttö on erityisen suosittua kulttuuri- ja taidetutkimuksen maailmassa, sillä sen avulla voidaan tutkia sosiaalisia ja kulttuurisia ilmiöitä (Anttila, 2006, 602; Veivo, 1999, 18). Etenkin semioottisen kuva-analyysin käyttö taiteen tutkimuksessa on yleistä (Anttila, 2006, 366).

Semiotiikan terminologia on laaja, ja sen tunteminen on kenelle tahansa semiotiikan tutkimusta tekeväälle tärkeää, vaikka semiootikot eivät olekaan yksimielisiä käsitteiden merkityksistä (Seppänen, 2005, 125). Sana *semiotiikka* tulee muinaiskreikan sanasta *sēmeion*, joka tarkoittaa ’merkkiä’ (Veivo, 1999, 16). On siis selvää, että merkki on semiotiikan tutkimuksessa tärkeimpiä käsitteitä, vaikka Veivon (1999, 23) mukaan kyseessä onkin monimutkainen käsite (ks. myös Anttila, 2006, 348; Sebeok, 2001, 32). Merkki edustaa tai ilmaisee jotakin muuta eli toimii jonkin asian korvikkeena (Veivo, 1999, 23). Erilaisia merkkejä nähdään, kuullaan ja tunnetaan jatkuvasti (mts. 16). Merkit voivat olla mitä tahansa, eli toisin sanoen kaikki, mitä voidaan havainnoida tai tehdä havaittavaksi, ovat merkkejä (Anttila, 2006, 348, 598). Näin ollen merkkijärjestelmien muodoissa ei ole semiotiikan tutkimisen kannalta rajoitteita, vaan sen avulla voidaan tutkia mitä vain (Seppä,

2012, 128). Filosofi John Locke (1632–1704), joka määritteli semiotiikan ensimmäisenä vuonna 1690, esitti, että merkkien avulla voidaan ymmärtää erilaisia asioita ja niiden avulla voidaan välittää tietoa toisille (Seppänen; 2005, 107; Veivo, 1999, 23, 170). Tässä tutkimuksessa kuvissa olevat värit toimivat merkkeinä.

Peircen mukaan merkitys muodostuu vasta, kun merkkeihin liitetään merkitys. Kun joku on tulkinut jonkin asian, muodostuu merkki. (Anttila, 2006, 598.) Tätä merkityksenantamista kutsutaan *semiosiksi* (mts. 354). Tietoisuus maailmasta olisi olematonta ilman semiosista (Veivo, 1999, 14). Sen toiminta perustuu kaksisuuntaiseen prosessiin: se sekä antaa tietoa todellisuudesta että muokkaa sitä maailmankuvamme mukaiseksi (mts. 15). Kyky tulkita nähtävissä olevia asioita tapahtuu yleensä automaattisesti, ja siksi ympärillemme oleviin semioottisiin elementteihin ei tule helposti kiinnitettyä huomiota (mts. 10, 14). Merkki edustaa näkymätöntä, ja se näkymätön muodostuu tulkinnan vaiheessa, kun merkki yhdistetään sen tarkoitteeseen. Toisin sanoen merkin ymmärtämiseen tarvitaan aina vastaanottaja, joka tulkitsee merkkiä omasta lähtökohdastaan. (Anttila, 2006, 348.)

Merkkeihin ja niiden tulkintaprosesseihin vaikuttavat yksilön kokemushistoria ja käsitys todellisuudesta (Seppä, 2012, 134). Tästä huolimatta merkit eivät ole täysin subjektiivisia, koska yhteiskunta, kulttuuri ja sosiaalinen todellisuus toimivat tulkinnan raja-aitoina. Kun merkitys liitetään merkkiin, sulkeutuvat toiset merkitykset automaattisesti pois. (Seppänen, 2005, 109, 110.) Toisaalta Peirce korostaa merkin prosessiluonnetta eli dynaamisuutta, sillä merkkeihin liittyvät assosiaatiot eli mielle yhtymät muokkautuvat jatkuvasti ja voivat täten saada yllättäviäkin käänteitä (Anttila, 2006, 348; Seppä, 2012, 134). Merkin tulkitseminen on haastavaa, koska tulkitsijan yleistietous ja kompetenssi keskustelevat tulkinnallisten mahdollisuuksien kanssa, joita merkki suo (Seppä, 2012, 135). Tulkitsijan kompetenssi eli pätevyys on ensisijaisen tärkeää, jotta merkkejä voidaan ylipäättänsä lukea (Anttila, 2006, 368; Seppä, 2012, 135). Tulkitsijan kompetenssiin vaikuttavat käsitysten lisäksi persoonallisuus, mielipiteet ja arvostukset (Anttila, 2006, 370).

Sekä Saussure että Peirce erottavat merkistä kaksi osaa: kohteen, jota merkki edustaa (= *merkitsijä*) ja merkin edustaman mielikuvan eli tulkinnan (= *merkitty*) (Anttila, 2006, 601; Seppänen, 2005, 109). Peirce esittää, että on kolmenlaisia merkkejä: ikoneita, symboleita ja indeksejä (Anttila, 2006, 348; Seppä, 2012, 136). Ikoni on muistutus ja jäljitelmä kohteestaan, indeksi puolestaan liittyy kohteeseensa ilmaisemalla kohteensa tai merkkinsä

suoraan, kun taas symbolista ei välttämättä huomaa kohteen ja merkin välistä yhteyttä (Anttila, 2006, 348–349; Sebeok, 2001, 50, 55; Seppä, 2012, 136). Nämä semioottiset käsitteet voivat toimia päällekkäisesti eli esimerkiksi kuvassa voi olla yhtä aikaa ikoninen, indeksinen ja symbolinen taso (Anttila, 2006, 351; Seppä, 2012, 139).

Alun perin semiotiikkaa käytettiin työkaluna kielen tutkimiseen, mutta sitä on sovellettu kuvien tutkimisessa nyt jo puoli vuosisataa (Seppä, 2012, 128). Semioottinen kuva-analyysi on laadullista; se on ikään kuin kuvallisen aineiston sisällönanalyysia, mutta tulkitsevaa sellaista (Anttila, 2006, 348). Kuva-analyysissa keskeistä on tarkastella, mitä kuvassa esitetään ja miten (Seppä, 2012, 128). Myös piilomerkityksistä ollaan kiinnostuneita, koska kuva voi välittää faktatietojen lisäksi piilossa olevia psykologisia ja ideologisia merkityksiä (Anttila, 2006, 366; Seppä, 2012, 128). Kyseinen analyysimenetelmä tutkii aina representaatioita (Seppä, 2012, 128).

Kuva toimii visuaalisena merkkikokonaisuutena, joka perustuu vastaavuuspäätelylle ja pohjautuu kulttuurin ja katsojan väliseen interaktioon eli vuorovaikutukseen (Anttila, 2006, 368; Veivo, 1999, 11). Kuva on kaksiulotteinen tila, joka koostuu monesta yhtäaikaista tekijästä. Kuvaa luetaan kuten tekstiä, vaikkakaan ei lineaarisesti, koska merkkijärjestelminä kuva ja teksti ovat erilaisia: teksti muodostuu kirjaimista, kuva taas väreistä, viivoista ja pisteistä (Anttila, 2006, 367; Veivo, 1999, 66). Kuvan katsominen voidaan kuitenkin rinnastaa tekstin vastaanottamiseen, koska kuvallinen ilmaisu toimii kommunikation välineenä samoin kuin kieli (Anttila, 2006, 366; Veivo, 1999, 66). Kuvan katsominen on ajallinen tapahtuma, koska sen lukemisessa tapahtuu erilaisia vaiheita kuten yksityiskohtien erottelu. Kuvaa katsoessa on lähes mahdotonta nähdä sen kokonaisuutta kerralla, ja siksi kuvasta erotellaan alueita kohdistamalla huomio eri kohtiin. (Veivo, 1999, 66.) Kuvan esittävyys kietoutuu kulttuuriin ja siihen kytköksissä oleviin ajatusmalleihin (mts. 11). Intuitiivinen tarkastelu kuvaa tutkiessa ei riitä, vaikka kyseistä taitoa silti tarvitaan kriteerien löytämisessä tulkinnassa (Anttila, 2006, 366).

6.2 Aineiston keruu

Tutkimusaineistolla on aina oltava yhteys itse tutkittavaan ilmiöön ja tutkimuskysymykseen (Anttila, 2006, 178; Rose, 2012, 87). Tässä tutkimuksessa (kuvio 2) tutkimusaineisto koostui valokuvista, joissa esiintyi suomalaisia ryijyjä. Kuva-aineisto on kerätty neljästä ryijykirjasta. Kirjat olivat Tuomas Sopasen laajaan ryijykokoelmaan pohjautuva *Ryijy elää – Suomalaisia ryijyjä 1778–2008* (2008), Suomen kansallismuseon kansatieteellisten kokoelmien tutkijan Pirkko Sihvon *Rakas ryijy – Suomalaiset ryijyt* (2009), Designmuseon julkaisema eri asiantuntijoiden kirjoituksista koostuva *Ryijy! – The Finnish Ryijy-Rug* (2009) ja taidehistorioitsijan Annikki Toikka-Karvosen vuonna 1971 ilmestynyt *Ryijy*.

Kolme ensimmäistä kirjaa valikoituivat aineistooni niiden nykyaikaisuuden, perusteellisuuden ja laadukkuuden takia. Halusin sisällyttää aineistooni myös Toikka-Karvosen teoksen, koska se on kattava teos julkaisuajankohdastaan ja kirjoittajan esittämistä vahvoista subjektiivisista näkemyksistä huolimatta. Toikka-Karvonen (1971, 284) esittää, että kirja ei mahdollista riittävää värillisten ominaisuuksien tutkimista ja erittelyä, koska osa kuvista on mustavalkoisia, jolloin kuvista pystyy aavistamaan vain ryijyn valöörirytmin. Tästä huolimatta kirjassa oli pro gradu -tasoiselle tutkimukselleni riittävästi värillistä aineistoa. Vaikka nykyaikana verkon kuvapalveluissa on lukemattomasti kuva-aineistoa, rajasin omasta tutkimuksestani pois sieltä saatavan materiaalin. Perustelen rajaukseni sillä, että tätä tutkimusta varten kaikki tarpeellinen löytyi kuvapainotteisesta tutkimuskirjallisuudesta.

Suoritin otannan kaksivaiheisesti, koska aineistoa oli valtava määrä ja halusin varmistaa ryijyjen edustuksen eri ajanjaksoilta. Perustelen laajan ajanjakson sillä, että värit ovat tällöin vertailtavissa. Ajanjakson määritin teorian ohjaamana. Suomalaisen ryijyn historia alkaa noin 1400-luvusta eteenpäin, mutta keräsin tutkimukseni aineiston vuodesta 1770 alkaen, koska tällöin ryijyjä alettiin valmistaa enemmän, mikä merkitsi kansanomaisten ja säätyläisryijyjen kukoistuskauden alkamista (Svinhufvud, 2009a, 10; Toikka-Karvonen, 1971, 125). Säilyneitä ryijyjä ennen 1700-luvun loppua on muutenkin harvakseltaan, koska ruttopandemian vuoksi tekstiilejä oli hävitettävä (Sopanen, 2019). Rajasin aineistoni vuoteen 1980 asti, koska tämän jälkeen ryijyjen suosio laski ja ryijyt kokivat uuden-

laisen muutoksen (Willberg, 2008a, 78). Jaoin valitsemani historian jakson teorian pohjalta sopiviin aikakausiin, jotka ovat 1) koristeryijyt 1779–1898, 2) sisustusryijyt 1899–1939 ja 3) taideryijyt 1940–1979.

Ensimmäisen vaiheen otannan suoritin harkinnanvaraisesti edellä mainituista aikakausista. Tämä otos muodostui tutkimukseni otantakehikoksi ja koostui 342 ryijykuvasta. Tutkimusta tehdessäni olin tietoinen siitä, että virhemarginaali voisi tällä tavoin nousta, mutta valtavan kokonaisaineiston tutkimiseen ei olisi pro gradu -tasoisessa tutkimuksessa resursseja. Kyseinen vaihe toimi samalla myös varsinaisen otannan esivalmisteluvaiheena, jolloin karsin kaikki epäsoyvät ryijykuvat pois.

Otantakehikkoni eli tutkimusaineistoni kriteereiksi valikoituivat selkeät valokuvat. Kuvien oli oltava tarkkoja ja laadukkaita, jotta pystyin luottamaan siihen, että ne jäljittelevät mahdollisimman totuudenmukaisesti kuvissa esiintyvien ryijyjen värejä. Tämä luonnollisesti tarkoitti sitä, että aineistoon ei valikoitunut mustavalkokuvia, koska niistä ei voi nähdä kuvissa esiintyvien ryijyjen värejä. Kuvista oli pystyttävä selkeästi erottamaan ryijyjen värimaailma, jotta ryijyjä oli vaivatonta luokitella omiin värikategorioihinsa. On huomioitava, että valokuvat ryijyistä ovat aistiköyhempiä kuin silloin, jos ryijyjä katsoisi luonnossa. Vaikka painojälki olisi erittäin laadukasta, siinä katoaa aina jonkin verran pinnan hienorakenne ja materiaaliset ulottuvuudet. Kuten luvussa 4 (Väri ja tekstiili) nousi esille, valaistus vaikuttaa myös siihen, miten värit ilmenevät tekstiileissä, ja siksi olikin tärkeää, että aineistoni kuvat oli ottanut ammattilainen, jonka pyrkimyksenä oli ollut tuoda värit esille sellaisena kuin ne ovat. (Arnkil, 2008, 59.) Ryijyjen tuli näkyä kuvissa kokonaan, jotta tutkijana pystyin tulkitsemaan ryijyjen värejä kokonaisvaltaisesti. Etenkin moderneissa ryijyissä värit voivat esiintyä epäsäännöllisesti, jolloin jokin merkittävä aksenttiväri olisi voinut puuttua ja täten tutkimuksen luotettavuus olisi kärsinyt. Tutkimusaineistooni ei valikoitunut ryijyjä, joiden suunnittelu- tai valmistusajankohdasta ei löytynyt tietoa, koska tällöin ajanjakso olisi ollut vaikea paikantaa. Aineiston valinnassa tulkitsijan oma panos on merkittävä (Seppä, 2012, 154).

Sen jälkeen, kun olin järjestänyt otantakehikkoni kronologiseen järjestykseen, suoritin systemaattisen otannan otantakehikkoni ryijyistä. Otantamenetelmän valitsin objektiivisuuden ja luotettavuuden takaamiseksi. Jokainen kolmesta ajanjaksosta muodostui 16 ryi-

lykuvasta. Otannan jälkeen esivalmistelin kuva-aineistoni koodaamista ja analyysia varten. Skannasin jokaisen kuvan sen alkuperäisestä lähteestä ja siirsin kuvat sitä varten luotuun sähköiseen kansioon. Merkitsin kuvien tiedot, jotta muut tutkijat voisivat jatkossa todentaa ja validoida tekemieni tulkintojeni oikeellisuutta ja luotettavuutta.

6.3 Aineiston analyysi

Tutkimusaineiston koodauksessa ja analysoinnissa hyödynsin ATLAS.ti-ohjelmaa. Aineiston otannan ja esivalmistelun jälkeen laadin teemat aineiston koodaamista varten. Tämä ratkaiseva vaihe tarkoitti kuvailevien nimien liittämistä ryijyjen värytykseen (Rose, 2012, 90). Aineistosta esiin nousevat teemat eli tutkimukseni muuttujat olivat ryijyä hallitseva väri, värisävykartan koko, erotettavat värit, värilämpötila, kylläisyyskontrasti, värisävykontrasti, komplementtikontrasti, värialueiden koko, muotokieli, kuvioaihe, rajakontrasti sekä värivaikutelma ja nukkaväriin muodostus (taulukko 1). Teemoista nousevat yhteensopivat visuaaliset koodit toimivat semioottisina merkkeinä.

Taulukko 1. Tutkimusaineiston teemat.

Teema (12)	Teeman tarkennus	Esim.
Hallitseva väri	Eniten nähtävää väriä ryijyssä	Punainen
Värisävykartan koko	Erotettava värisävymäärä	Viisi
Erotettavat värit	Selkeästi erottuvia värejä	Punaisen sävyt
Värilämpötila	Hallitsevan värin perusteella	Lämmin tai kylmä
Kylläisyyskontrasti	Värien kylläisyys (kirkkaus) tai alikylläisyys (murteisuus)	Murrettuja värejä
Värisävykontrasti	Miten voimakkaasti tai hillitysti värit erottuvat toisistaan	Hillitty värisävykontrasti
Komplementtikontrasti	Värisävyjen vastakkaisuus	Punainen ja vihreä
Värialueiden koko	Laajat tai tiheät väripinta-alat	Tiheät värialueet
Muotokieli	Orgaaninen kun luonnosmaisuuksia ja graafinen kun symmetrisyyttä, säännönmukaista toistoa ja kovia muotoja	Orgaaninen
Kuvioaihe	Kuvioiden esittävyys tai abstraktisuus	Esittävä
Rajakontrasti ja värivaikutelma	Terävä tai pehmeä värien vaihtumiskohta ja yleinen värivaikutelma	Pehmeä
Nukkaväriin muodostus	Yksinkertainen (yksivärinen) tai monimutkainen (monivärinen) nukkaväri	Yksinkertainen nukkaväriin muodostus

Osa teemoista muodostui Ittenin laatiman seitsemän värikontrastimääritelmän avulla (Arnkil, 2008, 100; Itten, 2004, 33). Jotkut hänen määrittelemistään kontrasteista yhdistin aineistosta esiin nousevien teemojen kanssa luoden näin tutkimukselleni oman värianalyysirungon, jota voi soveltaa ryijyjen värien tutkimisen lisäksi myös muiden tekstiilien värien tutkimisessa. Alun perin Ittenin luokituksen tarkoitus oli auttaa kuvien analysoinnissa kuvataiteessa, koska luokitus ottaa huomioon visuaaliset keinot, joilla voi korostaa esineiden ja kuvien haluttua vaikutelmaa (Arnkil, 2008, 100).

Seuraavaksi selitän, miten teemat eli muuttujat on tässä tutkimuksessa määritelty (taulukko 1). Hallitsevalla värillä tarkoitin ryijyssä eniten nähtävää väriä. Värisävykartan avulla selvitin värisävymäärän kokoa sen perusteella, miten monta värisävyä kuvasta pystyi likimäärin erottamaan. Jos ryijyssä oli enemmän kuin viisi värisävyä, määritin värisävykartan laajaksi, ja jos värisävyjä oli vähemmän, määritin kartan suppeaksi. Olen tietoinen siitä, että moderneissa ryijyissä voi olla jopa satoja eri sävyisiä lankoja, mutta koska valtaosassa aineistoa värejä on käytetty muutamia, tein eron sen mukaan. Myös myöhemmissä ryijyissä todellista värisävyjen tarkkaa määrää on mahdotonta määritellä kuvan perusteella. Erotettavat värit tarkoittivat selkeästi erottuvia värejä, eivät sävyjä. Värilämpötilan määritin ryijyn päävärin mukaan. Kylläisyyskontrastilla tarkoitin sitä, olivatko värit kylläisiä eli kirkkaita vai alikylläisiä eli murrettuja (Itten, 2004, 55). Värisävykontrastilla tarkoitin sitä, miten voimakkaasti tai hillitysti värisävyt erottuivat toisistaan. Eli jos ryijystä löytyi selkeästi erottuvia värejä kuten punaista, sinistä ja keltaista, värisävyjen kontrasti oli voimakas, mutta jos ryijy koostui lähinnä värin valööreistä kuten punaisen eri sävyistä, värisävykontrasti oli hillitty (mts. 34). Komplementtikontrastisuudella tarkoitin värisävyjen vastakkaisuutta eli vastaväriharmonisuutta (Arnkil, 2008, 102; Itten, 2004, 49). Vastakkaisten värien yhdistelmät eivät tutkimuksessani tarkoita värien kokonaisharmoniaa, sillä ryijy voi olla vastakkaisista väreistään huolimatta hyvin harmoninen kokonaisuus, mikä perustuu vahvasti jokaisen yksilön subjektiiviseen kokemukseen. Siksi en halunnut nimetä kyseistä teemaa väriharmoniaksi, vaikka se onkin erottamaton osa värien vuorovaikutusta. Jos kuitenkin olen analyysissä kuvaillut ryijyn kokonaisuutta harmoniseksi, se merkitsee yleiskielen ymmärryksen mukaisesti väriyhdistelmien muotoutumista samankaltaisista väreistä (Itten, 2004, 19).

Värejä katsotaan sommittelun kautta, koska se on erottamaton osa muotoa, ja siksi koin välttämättömänä määrittää myös siihen liittyviä muuttujia (Caivano 1998, 398). Muoto

ja väri rakentavat yhdessä kokonaismerkityksen, ja niiden tarkoitus on tukea toisiaan (Itten, 2004, 75). Värialueiden koon määritin sen perusteella, oliko ryijyssä valtaosin laajoja vai tiheitä väripinta-aloja. Muotokielellä tarkoitin, muodostuivatko värit orgaanisesti vai graafisesti. Orgaaninen muotokieli perustui luonnosmaisuuuteen ja vapaaseen käden jälkeen. Graafinen muotokieli perustui symmetriaan, säännönmukaiseen toistoon, geometrisuuteen ja koviin muotoihin. Kuvioaiheella tarkoitin kuvioiden esittävyyttä tai abstraktisuutta; määritin ryijyn esittäväksi, jos siitä löytyi edes yksi tunnistettava kuvio.

Värien rajakontrasti ja värivaikutelma -teema viittasi siihen, miten värien rajakohdat näkyivät: jos värien rajakohdat näkyivät terävinä, myös ryijyn yleinen värivaikutelma oli terävä ja selkeä, mutta jos rajakohdat menivät limittäin, olivat liukuvia tai epäselviä, värivaikutelma näyttäytyi pehmeämmältä. Tähän teemaan vaikuttivat myös nukan ominaisuudet, koska nukan tasaisuus, pituus ja tiheys vaikuttavat väreihin. Nukkavärien muodostuksen osalta katsoin, muodostuiko nukka yhdestä vai useammasta väristä: jos nukka muodostui vain yhdestä väristä, nukkavärien muodostus oli yksinkertainen, mutta jos nukkasolmun väri muodostui useammasta kuin yhdestä väristä, nukkavärien muodostus oli monimutkainen. Monimutkainen nukkavärien muodostus tarkoitti tässä tutkimuksessa myös valööritekniikkaa, jolloin väripinta on muodostunut useista eri sävyistä joko liukuvasti tai pistemäisyytenä.

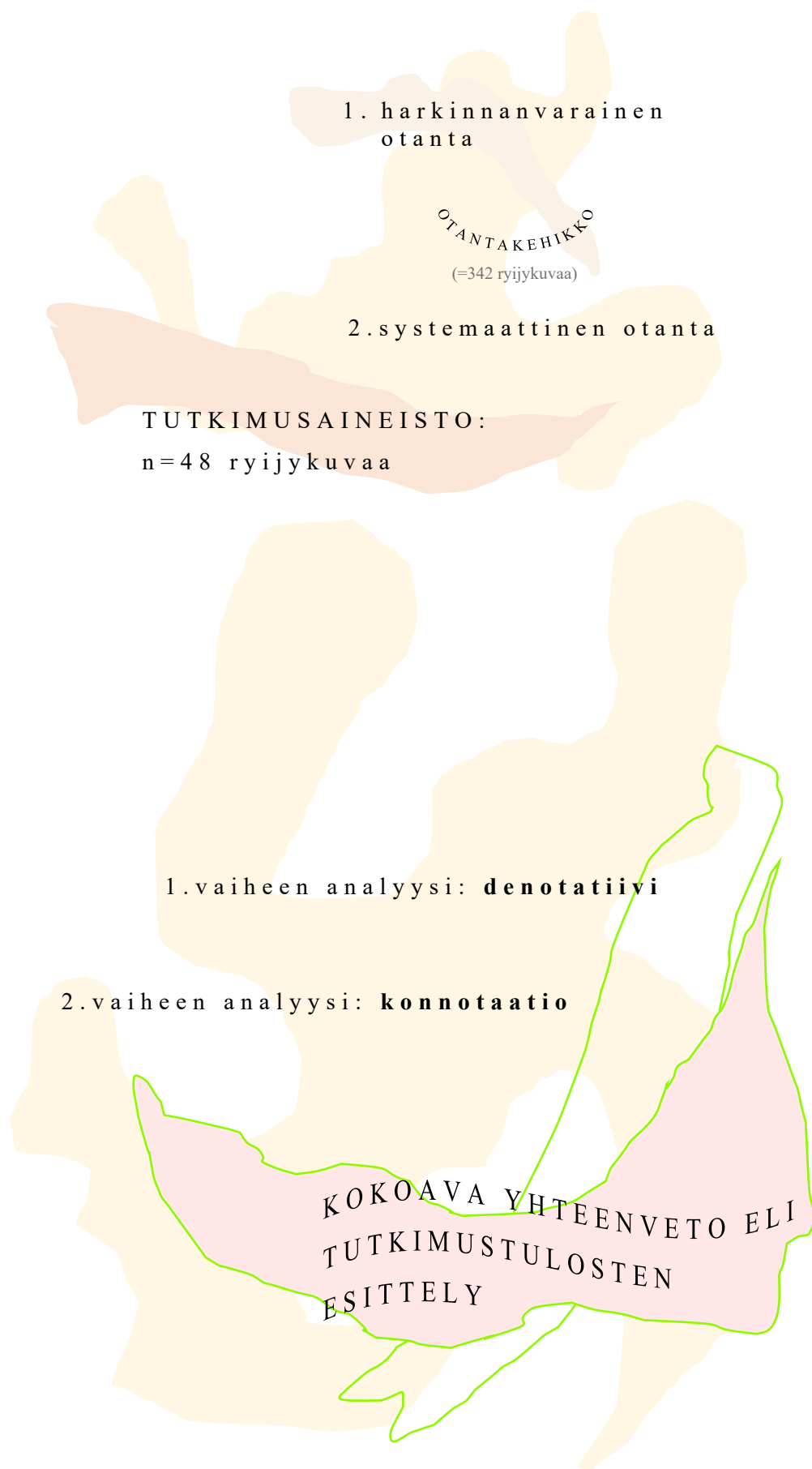
Koodasin ryijyt kokonaisuudessaan sen mukaan, mitä ominaisuutta kustakin teemasta esiintyi enemmän. Jos ryijyssä esiintyi selkeästi vastakkaisia ominaisuuksia jostakin teemasta lähes tasapuolisesti, koodasin ryijyyn molemmat, koska vastakkaiset ominaisuudet eivät välttämättä sulkeneet toisiaan pois. Lopuksi laskin koodit tuottaakseni kvantitatiivisen kirjanpidon ryijyjen väriominaisuuksista varsinaista analyysiä varten.

Teemoittelun eli koodaamisen jälkeen suoritin semioottisen kuva-analyysin konnotatiivisella lähestymistavalla (kuvio 2). Kyseisessä lähestymistavassa huomioidaan se viestin merkitys, jonka kuva välittää (Anttila, 2006, 373). Ranskalainen semiootikko Roland Barthes (1915–1980) kehitti kyseistä menetelmää, ja hän onkin semioottisen kuvantutkimuksen tärkeimpiä uranuurtajia (Seppä, 2012, 128). Konnotatiivisessa kuvasemiotiikassa on kolme analyysin tasoa: denotatiivinen, konnotatiivinen ja henkilökohtainen taso (Anttila, 2006, 370, 373; van Leeuwen, 2001, 94). Denotatiivinen taso on käytännössä sama

kuin kuvan systemaattinen sisällönanalyysi (Anttila, 2006, 370, 37). Kyseisessä analyysivaiheessa poimin tutkimustarkoitusta silmällä pitäen kuvasta koko sisällön yksityiskohteisesti (Anttila, 2006, 370, 374; Seppä, 2012, 146; 116; van Leeuwen, 2001, 94). Denotaatiivinen taso merkitsee Erwin Panofskyn mukaan sellaista perusmerkitystä, joka on kaikille ajasta ja kulttuurista riippumatta yhteinen (Anttila, 2006, 370). Teemojen avulla koodaaminen oli periaatteessa yhtä kuin tämä vaihe, eli tapahtui ilman semioottista ulottuvuutta. Tässä vaiheessa rekisteröin kaikki väriominaisuudet, mitä kuvassa näin. Tämä analyysivaihe vastasi ensimmäiseen tutkimuskysymykseeni: mitä ja miten värejä on käytetty suomalaisissa ryijyissä? Kyseinen analyysivaihe ei siis vielä vastannut toiseen tutkimuskysymykseen koskien värien semiotiikkaa, ja siksi perinteinen kuvallisen aineiston sisällönanalyysi ei olisi tähän tutkimukseen riittänyt.

Seuraavassa tasossa eli konnotatiivisessa vaiheessa etsin kuvan sisällölle tulkinnan, joka on Barthesin mukaan kuvan sivumerkitys (Anttila, 2006, 370; Seppänen, 2005, 116; van Leeuwen, 2001, 96). Yksinkertainen kuvan havainnointi ei tässä vaiheessa enää riittänyt (Seppä, 2012, 148). Tunnesävytteinen konnotaatio on seurausta denotaation luomasta merkityksen annosta, ja siksi se voidaan ymmärtää toisen asteen merkityksen antamisena (Anttila, 2006, 370, 373; Seppänen, 2005, 115). Tämä vaihe vaati kulttuuristen viittaus-suhteiden tulkintakykyä (Anttila, 2006, 374; Seppä, 2012, 148). Toisin kuin denotaatiivisessa vaiheessa, konnotaatioon vaikuttavat tulkitsijan sosiokulttuurinen tausta ja henkilökohtaiset miellelyhtymät, mutta tarkoituksena on silti, että tulkintaani voisi moni muukin yhtyä (Anttila, 2006, 370). Vaihe on siis kulttuurisidonnainen, ja siihen vaikuttaa tulkitsijan aikaisempi tieto ja kokemus (Anttila, 2006, 370; Seppänen, 2005, 123; van Leeuwen, 2001, 97). Käytännössä tässä vaiheessa tulkitsin ryijyjen värejä ja niiden käyttöä kunkin tekstiilin aikakautena vallitsevan yhteiskunnan ja tyyllisuuntauksen huomioon ottaen.

Viimeisessä eli henkilökohtaisessa vaiheessa, joka on teoreettisesti painottunut ja ko-koava arvio, esitän näkemykseni tulkinnan tuloksista (Anttila, 2006, 370). Tällöin tutkijana kokoan ryijyjen värien semioottisen viestin. Vaikka käytin semioottista menetelmää, en väkisin keksinyt väreille merkityksiä, elleivät ne tulleet selvästi esille teorian pohjalta.



Kuvio 2. Tutkimuksen toteutus.

7 VÄRIT JA NIIDEN SEMIOOTTISET MERKITYKSET RYIJYISSÄ

Tässä luvussa esittelen tutkimustulokset tarkastelemalla aikakausien värejä kronologisesti. Aikakaudet ovat ryhmitelty kolmeen ajanjaksoon, jotka ovat koristeryijyt 1779–1898, sisustusryijyt 1899–1939 ja taideryijyt 1940–1979. Kunkin aikakauden osalta esittelen aluksi ensimmäisen tutkimuskysymyksen tulokset eli väriominaisuudet denotatiiviseen analyysiini pohjautuen. Aikakausien lopussa kokoon toisen tutkimuskysymyksen tulokset eli värien semioottiset merkitykset konnotatiiviseen analyysiini pohjautuen. Lopuksi tutkimustuloksieni yhteenvedossa kokoon tulokset yhteen, vertailen niitä ja esittelen henkilökohtaisen tulkintani ryijyjen väreistä ja niiden semioottisista merkityksistä.

7.1 Koristeryijyt 1779–1898

Tutkimukseni ensimmäinen aikakausi on määritelty sen mukaan, mistä kansanomaisten ryijyjen kukoistuskausi alkoi ja mihin se päättyi. Tällöin kehittynyt värimaailma loi arkisesta ryijypeitteestä ylellisen koristetekstiilin (Toikka-Karvonen, 1971, 137).

7.1.1 Punavaltaisuuden juhlaa ja värisävykontrastisuuden huippua

Tämän aikakauden ryijyissä tavanomaisin pääväri oli punainen. Ruskea- ja keltavoittoisia ryijyjä oli molempia yhtä paljon. Tästä huolimatta ruskeaa väriä esiintyi enemmän johdun siitä, että kyseistä väriä yhdistettiin usein punavoittoisiin ryijyihin kuten sisäsuomalaisessa morsiusryijyissä vuodelta 1822 (liite 1, nro 12), jossa leveä punainen kehys reunustaa tummanruskeaa suorakaiteista keskikenttää. Vihreävoittoisia ryijyjä löytyi vain yksi kappale, mikä ei kuitenkaan merkitse sitä, etteikö vihreää väriä olisi esiintynyt tämän aikakauden ryijyissä runsaastikin, sillä punaisen ja vihreän yhdistelmä oli kyseisellä aikakaudella suosittu väriyhdistelmä. Sinivoittoisia ryijyjä löytyi yhden kappaleen verran.

Ryijyissä oli suurimmaksi osaksi melko laajat värikartat, koska usein oli enemmän kuin viisi selkeästi erotettavaa värisävyä. Sillä, mihin kohtaan aikakautta ryijyt sijoituivat, ei ollut suurta merkitystä. Punaisten, ruskeiden, keltaisten, vihreiden ja sinisten värisävyjen lisäksi erotettavia värejä olivat oranssi, valkoinen ja musta, vaikkakin näistä valkoista ja mustaa löytyi hyvin pienissä määrin. Mustaa väriä oli käytetty eurajokelaisen ryijyn (liite

1, nro 8) ohuessa sisäkehyksessä ja yksityiskohdissa. Sinistä väriä löytyi monesta ryijystä, mutta sen määrä suhteutettuna muihin väreihin oli vähäistä lukuun ottamatta vuonna 1796 kudottua kylmäkoskelaista ryijyä (liite 1, nro 6), joka oli sinivaltainen. Sininen väri näyttäytyi yleensä hyvin tummana, ja koska värit ovat todennäköisesti kuluneet, ovat ne alun perin olleet vieläkin tummempia.

Poikkeuksia lukuun ottamatta ryijyjen värilämpötila oli tavallisesti lämmin: väreinä oli usein käytetty punaista, ruskeata ja keltaista, jotka kuuluvat lämpimien värien spektriin (Feisner, 2006, 63). Myös itse värisävyt olivat yleensä lämpimään taittuvia, eli kylmään spektriin kuuluva sininenkin oli yleensä lämmin. Käytännössä tämä tarkoitti sitä, että siniset sävyt olivat vihertäviä, koska mitä enemmän keltaista sinisessä on, sen vihertävämpi lopputulos. Punaiset sävyt olivat yleensä oranssihtavia eivätkä siniseen taittuvia, mikä olisi tehnyt itse värisävyistä kylmän. Keltaiset sävyt olivat myös oranssiin päin meneviä eli tummanpuoleisia ja lämpimiä, vaikkakin vuonna 1788 kudotussa nummilaisessa ryijyssä (liite 1, nro 4) keltainen väri näyttäytyi tavallista viileämpänä.

Värisävyjen kontrasti oli tämän aikakauden ryijyissä voimakas, koska ryijyistä löytyi yleensä värisävyjä, jotka erottuivat selkeästi. Ryijyissä saattoi olla esimerkiksi punaista, sinistä, ruskeaa, vihreää ja keltaista kuten vesilahtelaisessa leikkisän värikäässä ryijyssä (kuva 3; liite 2, nro 9). Käytännössä ei siis esiintynyt ryijyjä, joissa olisi käytetty vain jonkin tietyn värin useampia eri sävyjä. Voimakas värisävyjen kontrasti korkeimmassa muodossaan tarkoittaa korkeaa komplementtikontrastia, jota oli usein tavattavissa tämän aikakauden ryijyissä. Käytännössä tämä tarkoitti sitä, että käytetyt värisävyt olivat vastakaisilta puolilta väriympyrää, mikä lisäsi



Kuva 3. Vesilahtelainen ryijy, 1804. Kuva Museovirasto/Suomen Kansallismuseo. (Liite 1, nro 9.)

värien disharmoniaa eli riitasointua. Kokonaisuuden kannalta tämä ei kuitenkaan merkinnyt sitä, etteivätkö ryijyt olisi olleet harmonisia eli sopusointuisia.

Vahvimmillaan komplementtikontrastisuutta esiintyi ryijyissä, joissa oli yhdistetty jo aikaisemmin mainittua punaista ja vihreää. Räikeimmillään komplementtikontrastisuutta esiintyi kylmäkoskelaisessa ryijyssä (liite 1, nro 6), jossa ilmiö muodostui lämpimänpuoleisesta tummansinisestä ja keltaoranssista väristä. Yhdistelmän räikeyttä korosti entisestään se, ettei kyseisten värien rinnalla juurikaan ollut muita väririnnastusta pehmentäviä värejä toisin kuin muissa tämän ajan ryijyissä. On silti todettava, että komplementtikontrasti olisi ollut entistä voimakkaampi, jos värit olisivat olleet puhtaammat. Ryijystä löytyi pieninä yksityiskohtina valkoista symboloimaan morsiusparien ihoa. Myös vuonna 1779 kudotussa vilppulalaisessa vinoruuturyijyssä (liite 1, nro 1) kutoja on leikitellyt nimenomaan vahvan komplementtikontrastin aikaansaamalla disharmonisuudella. Kontrasti on saatu aikaan lämpimän keltaisen ja tummanruskean suhteesta vihertävään siniseen.

Kylläisyyskontrasti tämän aikakauden ryijyissä oli melko selkeä, sillä kaikissa ryijyissä sävyt näyttäytyivät murrettuina. Toisin sanoen värisävyt eivät olleet kylläisiä eli puhtaita. Jo aiemmin mustan värin yhteydessä mainitussa eurajokelaisessa ryijyssä (liite 1, nro 8) oli aikakautta nähden tavallista kirkkaampi väripaletti. Tämä sai ryijyn näyttämään naivistiselta eli lapsenomaiselta, etenkin kun värimaailma koostui pääväreistä punaisesta, sinisestä ja keltaisesta, joiden värisävykontrasti on luonnollisesti voimakas. Ryijyissä esiintyvä sininen näytti muiden ryijyjen sinisiä kirkkaammalta, ja taustana oleva punainen oli jopa pinkkiin taittuva, mikä oli kyseisen aikakauden ryijyissä poikkeuksellista, koska punaisen sävyt olivat yleensä lämpimiä.

Ornamentiikaltaan eli kuvioaiheeltaan määritin vain yhden ryijyn abstraktiseksi; loppuissa ryijyissä ilmeni oman tulkintani perusteella esittäviä kuvioaiheita. Jaottelu ei tarkoittanut, etteikö joissakin esittämissä ryijyissä olisi ollut mukana myös abstraktisia kuvioita. Esittämissä ryijyissä tavanomaisia kuvioaiheita olivat elämänpuut, ristit, morsiamet, tiimalasit, sydämet, eläimet, kukkaköynnökset ja kahdeksansakarainen tähti eli kannuksenpyörä.

Abstraktikuvioinen ryijy oli vilppulalainen vinoruuturyijy (liite 1, nro 1), jonka disharmonista väri-ilottelua lisäsi tummanruskean kehyksen sisällä oleva ohuista vinoruuduista koostuva suorakaiteen muotoinen sinivihreäkeltainen alue. Optisen väri-ilmiön synnyttää ohuiden sinisten ja vihreiden raitojen välissä oleva valkoinen raita, joka näyttäytyi vaaleanvihertävältä. Vuonna 1854 kudottu hattulalainen ryijy (liite 1, nro 15) näyttäytyi

aluksi erehdyttävästi pelkästään abstraktiselta, mutta lähemmässä tarkastelussa punaisen kolmiorivikehyksen sisällä olevat pienet valkoiset täplät osoittautuivat ristiksi.

Ryijyn muotokieli oli graafista, koska näihin aikoihin ryijyissä vaalittiin kuvioden toistuvuutta ja symmetrisyyttä. Graafista muotokieltä loivat myös geometriset kuviot, joita olivat muun muassa neliöt, ympyrät ja kolmiot. Jokaisen ryijyn graafista ilmettä korostivat erilevyiset kehykset, olivatpa ne sitten tasaiset tai sahalaitaiset. Usein punaisissa ryijyissä punavaltaisuus muodostui nimenomaan leveistä punaisista kehyksistä, joiden sisällä saattoi olla erivärisiä kuvioita, kuten kukkia ja köynnöksiä. Luontoaiheiset kuviot määritin graafisiksi, vaikka yleensä luontoaiheinen ornamentiikka mielletään automaattisesti orgaaniseksi. Oman määritelmäni perustelen sillä, että kyseiset kuviot olivat hyvin strukturoituja eli tasaisesti toistuvia ja noudattivat kurinalaista symmetriaa, jota symboloi värijärjestysten yllätyksettömyys.



Kuva 4. Mattomainen ryijy, 1850. Kuva Kari Jämsén, Kuopion kulttuurihistoriallinen museo. (Liite 1, nro 14.)

Värialueet olivat ryijyissä valtaosin pieniä, kuten vuonna 1850 kudotussa ulkomaalaisvaikutteisessa mattomaisessa ryijyssä (kuva 4; liite 1, nro 14). Kyseisen ryijyn taustaväri oli lämmin punainen, ja reunojen ohuet kehykset muodostuivat pienistä valkoisen, sinisen ja beigen värisistä risteistä sekä mustista kolmioista ja sammaleenvihreästä sahalaitakuvioista. Ristit muodostuivat aina kahdesta väristä kerrallaan, mikä sai ne näyttämään kukilta, jotka muodostuvat neljästä terälehdestä ja erivärisestä keskusalueesta eli mesistä. Kehysten keskellä on kulumista leikattu tummanruskea vinoruutu, joka on kauttaaltaan täytetty sinisistä ja eri punaisen sävyisistä risteistä valkoisine keskuksineen.

Ryijyt, joissa värit muodostuivat enimmäkseen laajoista värialueista, olivat nummilainen (liite 1, nro 4) ja längelmäkeläinen ryijy (liite 1, nro 13). Molemmissa väripinnat muodostuivat laajoista ja ohuista kehyksistä, ja keskellä olevista suorakaiteisista alueista.

Suorakaiteiden keskelle oli yksittäisten kuvioiden lisäksi merkitty vuosinumerot. Vaakunakoristeista linnaryijyä muistuttavan nummilaisen ryijyn keskusalueen yläreunassa oli kruunua muistuttava epäselvä kuvio, kun taas längelmäkeläisessä ryijyssä keskellä oli kahdeksansakarainen tähti eli kannuksenpyörä (Toikka-Karvonen, 1971, 79). Kyseiset ryijyt ovat erinomainen esimerkki siitä, miten tunnelma voi olla hyvin erilainen samoista väreistä huolimatta. Nummilaisessa ryijyssä punainen ja vihreä väri olivat tummempia kuin längelmäkeläisessä, mutta jälkimmäisessä keltainen väri oli tummempi ja lämpimämpi kuin edellä mainitussa.

Nukkavärin muodostus oli kyseisen aikakauden kaikissa ryijyissä yksinkertaista, eli nukka muodostui aina yhdestä värisävyistä kerrallaan. Rajakontrasti ja värivaikutelma olivat teräviä ja selkeitä. Ainoastaan vuonna 1805 kudotun punavaltaisen ryijyn (liite 1, nro 10) rajakontrasti ja värivaikutelma olivat epäselvempiä kuin muiden johtuen siitä, että nukka on kulunut epätasaiseksi. Ryijyn tummanruskeaa suorakaiteista keskustaa kehysti punainen leveä reunus, joka oli täytetty vihreällä köynnöksellä sinisineen kukkineen. Keskustassa esiintyi tiheästi ja symmetrisesti kuvioita: eläimiä, naishahmoja, kannuksenpyöriä ja kukkia.

7.1.2 Yhteiskunnallisen aseman ja vapautuneen merikaupan värit

Mitä koristeellisemmin värit näyttäytyivät tämän aikakauden ryijyissä, sen varakkaampi omistaja oli kyseessä. Säätyläiset ja varakkaat talonpojat osasivat arvostaa värillisyyttä enemmän, ja värien määrä ja tiheimmät värialueet toivat myös lisäarvoa ryijyihin, mikä automaattisesti merkitsi lisäkustannuksia ja kertoi omistajansa varallisuudesta (Toikka-Karvonen, 1971, 137; Willberg, 2008a, 23). Häissä käytettävien kapioryijyjen haluttiin olevan komeita ja näyttäviä, ja väreillä voitiinkin tuoda talolle kunniaa osoittamalla suvun hyvyttä, hienoutta ja yhteiskunnallista asemaa (Toikka-Karvonen, 1971, 137; Willberg, 2008a, 21).

Tähän aikaan käytettävissä oli suurimmillaan kymmenen eri väriä (Toikka-Karvonen, 1971, 375). Tiettyjen värien käyttö oli kalliimpaa kuin toisten, mikä johtui väriaineiden haastavasta saatavuudesta (Willberg, 2008a, 23). Värejä muokkasi suuresti merikaupan vapautuminen 1700-luvun lopulla, mikä tarkoitti ulkomaalaisten värien helpompaa saatavuutta (Sihvo, 2009a, 216; Toikka-Karvonen, 1971, 125). Tällöin värejä pystyttiin käyttämään laajempina pintoina, kuten nummilaisessa ryijyssä vuodelta 1788 (liite 1, nro 4)

(Toikka-Karvonen, 1971, 79). Alkujaan sinistä saatiin värimorsingosta, jota kasvoi Keski-Euroopassa sekä villinä että viljeltynä. Voimakkainta sinistä saatiin intialaisesta indigosta, mutta tuontirajoitusten ja sen kalleuden vuoksi sitä ei ollut yhtä paljon tarjolla Suomen väriainemarkkinoilla. (Willberg, 2008a, 23.) Tosin kyseisen värin käyttö lisääntyi 1700-luvun lopulla, koska värin hinta laski sen myötä, kun indigoa alettiin viljellä Pohjois-Amerikan eteläosassa ja muissa siirtomaissa (mts. 35). Arvokas indigo kehittyi tärkeimmäksi tuontiväriksi sivuuttaen värimorsingon. Indigon käyttö vaikutti värien runsastumiseen, intensiivisyyteen ja loisteliaisuuteen. (Sihvo, 2009a, 215; Toikka-Karvonen, 1971, 125.) Ulkomaisten väriaineiden käyttö osoitti korkeaa panostusta, ja hienommissa ryijyissä välikuteetkin saattoivat olla kallista indigoa, koska se sai ryijyn näyttämään vieraiden silmissä arvokkaalta (Rantala, 2008, 63; Willberg, 2008a, 28).

Ruskeaa, vihreää ja keltaista saatiin Suomen luonnosta, mikä selittää etenkin ruskean värin yleisyyttä aineistossani (Willberg, 2008a, 23). Juuri nämä värit esiintyivät vuonna 1779 kudotussa vinoruuturyijyssä (liite 1, nro 1). Tämä kertoo mahdollisesti siitä, että väreihin ei ollut panostettu paljon rahaa. Ruskea on todellisuudessa usein saattanut olla myös värjäämätöntä lampaanmustaa, joka on ollut helposti saatavilla. Ruskeaa käytettiin myös siksi, että sisustuksessa suosittiin mahonkia (Saloniemi & Willberg, 1991, 36). Valkoinen väri loisti poissaolollaan, koska koristeellisuus oli keskeisessä roolissa; valkoinen väri olisi edustanut vaatimattomuutta, ja sitä käytettiin ennen veneryijyissä ja palvelusväen ryijyissä.

Punainen näkyi aineistossani todennäköisesti siksi, että sitä on ollut yllä mainittujen värien lisäksi helppo saada Suomen luonnosta kasvavista matarakasveista (Sihvo, 2009a, 214; Sirelius, 1988, 17). Tosin sävy ei ollut voimakkainta, mikä selittää punaisen kirkkauden puutetta aineistossani. Mutta jos väri oli rusehtavan punaisesta sävystään huolimatta kylmempää ja voimakkaampaa kuten vuonna 1805 kudotussa keltapunasinisessä ryijyssä (liite 1, nro 11), sävy oli todennäköisesti saatu aikaiseksi Keski-Euroopasta saadusta krappikasvista, joka kuului samaan heimoon matarakasvien kanssa. (Sirelius, 1988, 216; Willberg, 2008a, 23.) 1800-luvulla alettiin käyttää myös Meksikon kokenillikirvasta saatavaa punaista, joka oli krapista saatua sävyä kirkkaampi (Sihvo, 2009a, 214; Sirelius, 1988, 216; Toikka-Karvonen, 1971, 125; Willberg, 2008a, 35). Kalleutensa vuoksi värin käyttö yleistyi hitaasti, ja sitä saatettiinkin käyttää vain yksityiskohdissa ja arvokkaim-

missa kirkkoteksteileissä (Toikka-Karvonen, 1971, 79, 135; Willberg, 2008a, 35). Aikaisemmin mainittu nummilainen ryijy (liite 1, nro 4) on todennäköisesti ollut arvokas kokenillipunaisen ansiosta (Toikka-Karvonen, 1971, 79). Kokenillin saatavuus parani ja hinta halpeni sen myötä, kun kirvan ravintokasvia alettiin viljellä Välimerellä (Willberg, 2008a, 35). Uskon, että punainen väri oli tällä aikakaudella suosituin väri sen ajoittaisesta kalleudesta huolimatta siksi, että väri on kautta historian mielletty erittäin voimakkaaksi, huomiota herättäväksi ja erottuvaksi, mikä on taannut koristeellisuuden ryijyissä.

Yksi tapa luoda koristeellisuutta oli hyödyntää voimakasta värisävykontrastisuutta, jota ulkomaankauppa rohkaisi (Toikka-Karvonen, 1971, 128). Voimakas värisävykontrasti on symboloinut vaurautta ja näyttämisen halua. Arnkilin (2008, 102) mukaan on tavanomaista, että taideteokset pohjautuvat vastavärien yhdistelmille, koska vastavärimekanismit ovat värinöllemme keskeisiä ja vastaväreillä saa helposti aikaan eloisan vaikutelman. Punavihreä väriasteikko oli 1800-luvun puolivälissä suosittu, koska kyseiset komplementtivärit edustavat voimakasta värisävykontrastia korkeimmillaan (Sihvo, 2009a, 146; Sirelius, 1988, 217; Willberg, 2008a, 38). Kyseinen väriyhdistelmä symboloi myös myöhäisbarokin ja rokokoo-tyylisuuntauksen sekä itämaisten mattojen voimakkaiden väriyhdistelmien ihailua, koska värit olivat peräisin niistä (Rantala, 2008, 63; Toikka-Karvonen, 1971, 12; Willberg, 2008a, 26, 38). Vihreän värin ei tarvinnut olla määrältään suurta, mutta lähes jokaisessa aineistoni punavaltaisessa ryijyssä vihreää esiintyi enemmän tai vähemmän. Vihreä oli harvoin päävärinä johtuen sen vaikeasta sekoittavuudesta ja siitä, että värilähteitä oli vähän, vaikka luonnossa esiintyy eniten vihreää (Räisänen ym. 2015, 85; Sirelius, 1988, 216). Punakeltavihreä yhdistelmä oli peräisin egyptiläisistä ryijypeitteistä, ja vaikutus näkyi esimerkiksi vuonna 1826 kudotussa längelmäkeläisessä kannuksenpyöräryijyssä (liite 1, nro 13) (Toikka-Karvonen, 1971, 74). Voimakas värisävykontrasti on ollut myös käytännöllisyyden vuoksi jopa välttämätöntä: koska tilojen valaistus toimi takkatulien ja kynttilöiden turvin, vain voimakkaat värit näkyivät selkeästi ja erottuivat tummista kalusteista (Toikka-Karvonen, 1971, 284–285; Willberg, 2008a, 25). Ennen punavihreä yhdistelmää Längelmäveden ympäristössä kudottiin sinikeltaisia morsiusryijyjä, joista hyvä esimerkki on vuonna 1796 kudottu kylmäkoskelainen sinivalkoinen ryijy (liite 1, nro 6) (Sirelius, 1988, 221; Willberg, 2008a, 30). Sinikeltaista renessanssi-väriyhdistelmää käytettiin 1500-luvun linnaryijyissä (Toikka-Karvonen, 1971, 74). Kellertävä väritys oli perua 1700-luvun lopun rokokoosta ja kustavilaisuudesta (Willberg, 2008a, 34).

1800-luvun lopulla säätyläisryijyn ja kansanryijyn välinen raja katosi (Willberg, 2008a, 38). Viimeisimmät kapioryijyt olivat mattomaisia, kuten 1850 vuonna kudottu punavoiton toinen ryijy (liite 1, nro 14), jonka tumma keskiala oli tiheästi täynnä pieniä ristejä ja jota kehystivät moniväriset raidat. Ryijyn punainen ja tummanruskea väritys on ajalle tyypillinen, ja kompositio on saanut selkeästi vaikutteita ulkomaisista matoista. (Willberg, 2008a, 38; 2008b, 103.) 1830-luvusta lähtien keskialan tyhjäksi jättäminen yleistyi, mikä näkyi kehystyyppisessä punavihreässä ryijyssä (liite 1, nro 16). Tämänkaltaisen ryijyn oli tarkoitettu sijoitettavaksi sohvaryhmään (Willberg, 2008a, 38).

Vanhankantaiset geometriset kuviot ja sisäkkäiset kehykset kertovat siitä, että kutomista pyrittiin helpottamaan sekä muistin että teknisyiden kannalta (Sirelius, 1988, 50, 63, 64; Willberg, 2008a, 23). Vinoruudutus kertoo käyttöryijystä vailla omistajastatusta (Willberg, 2008a, 23). Kuten aineistossani oli havaittavissa, kuviointia oli yleensä koko pinta-alalla, ja vuosiluku saattoi olla piilotettuna kehyksiin kuten vilppulalaisessa keltasinivihreässä vinoruuturyijyssä (liite 1, nro 1) (Willberg, 2008a, 26). Ristikon sisällä olevat vinoneliöt olivat jäännöksiä aikaisemmista ruutupinnoista, kuten pieniristisessä ryijyssä (liite 1, nro 14), joka symboloi kutojansa intensiivistä taidokkuutta, tarkkuutta ja ammattitaitoisuutta (Willberg, 2008a, 29; 2008b, 103). Polviraita on erittäin vanha reunaornamentti, jota näkyi esimerkiksi keltavaltaisessa sydänaiheisessä ryijyssä (liite 1, nro 7). 1800-luvun alussa kuviot kehittyivät viivamaisiksi (Sihvo, 2009a, 104). Monet kuviot oli lainattu koptilaisista tekstiileistä ja ruotsalaisista merkkkausliinoista (Sihvo, 2009a, 194; Toikka-Karvonen, 1971, 21; Willberg, 2008a, 26).

Kuten aikaisemmassa teorialuvussa tuli jo esille, värit symboloivat usein myös kirkollista valtaa, koska kuvioaiheiltaan ryijyt olivat usein kirkollisia (Willberg, 2008a, 26). Suosittu kasvua ja elämää kuvastava elämänpuu oli yleinen symboli kirkkotaiteessa (Rantala, 2008, 55; Saloniemi & Willberg, 1991, 51). Morsiamet halusivat ryijyihinsä koristeellisuutta elävöittämällä perinteisten geometrinen kuosien lomaan kristillisiä symboleita kuten tiimalaseja, sydämiä ja ristejä, jotka toimivat morsiusparin elämän vertauskuvina, suojelivat pahoilta voimilta ja takasivat onnea (Rantala, 2008, 54; Toikka-Karvonen, 1971, 143; Willberg, 2008a, 26, 29, 32, 37). Väreillä on ikään kuin haluttu voimistaa uskonnollista sanomaa. Etelä-Suomessa suosittuja olivat suurvalta-ajan sisustuksesta ammennetut hirvi- tai leijona-aiheet, jotka symboloivat valtaa (Willberg, 2008a, 32).

Kohti 1800-luvun puoliväliä siirryttäessä morsiusryijyssä olleet perinteiset symbolit alkoivat menettää suosiotaan uskomusten vähenemisen myötä ja geometriset kuviot kuten ruutupinnat, täplitykset ja diagonaalikentät palasivat takaisin ryijyn keskialalle. Ruutujen sisään sijoitettiin pieniä puita, sydämiä, tähtiä ja kukan oksia. Vaikka vanha ruutukuosi tuli takaisin, väreinä käytettiin tälle ajalle ominaisia värejä. (Sihvo, 2009a, 81; Willberg, 2008a, 37.) 1800-luvun puolivälissä myös tummapohjaiset ruusuryijyt olivat suosittuja, mutta niitä ei aineistooni valikoitunut (Rantala, 2008, 57; Willberg, 2008a, 41.)

Kuva-aiheet ja värit tukivat suuremmaksi osaksi toisiaan, ja värit vahvistivatkin kuvioiden omaa symboliikkaa. Esimerkiksi puunrungot ja eläimet olivat tavallisesti väreiltään realistisia eli maanläheisen ruskeita tai punertavia ja köynnökset vihreitä. Muutamissa ryijyssä väreille ja kuvioille ei löytynyt realistista yhteyttä, kuten 1800-luvulla kudotussa naivistisessa eurajokelaisessa ryijyssä (liite 1, nro 8), jossa puunrunko oli sininen (Willberg, 2008a, 37). Kolmiväriset sydämet koostuivat vuonna 1822 kudotussa punavaltaisessa morsiusryijyssä (liite 1, nro 12) punaisen lisäksi sinisestä, valkoisesta ja vihreästä.

Ennen 1800-luvun puoliväliä ryijyissä käytettyjä lankoja oli värjätty kasvi- ja eläinkunnasta saaduilla kotimaisilla ja ulkomaisilla aineilla. Aniliinivärien keksimisen jälkeen saatiin kirkkaita sävyjä kuten tulenpunaista, turkoosinsinistä, malakiitinvihreää ja syvää mustaa. (Saloniemi & Willberg, 1991, 23; Willberg, 2008a, 41.) Vaikka aniliinivärit olivat kirkkautensa ja tasaisuutensa ansiosta positiivista kehitystä, niiden heikkoutena oli huono valonkestävyys, joka johti värimuutoksiin (Rantala, 2008, 63; Sihvo, 2009a, 216; Willberg, 2008a, 42).

Kaiken kaikkiaan tämän aikakauden ryijyjen värit symboloivat omistajansa yhteiskunnallista asemaa, kirkollista valtaa ja taikauskoisuutta. Ne myös kertoivat ulkomaisten kauppojen vaikutuksesta suomalaisiin väreihin.

7.2 Sisustusryijyt 1899–1939

Tämä aikakausi on määritelty sillä perusteella, että 1800-luvun ja 1900-luvun vaihteessa *Liekki*-ryijy aloitti uuden kansallisromanttisen aikakauden ryijyissä, ja tällöin ryijyt kehittyivät sisustustekstiileiksi (Saloniemi & Willberg, 1991, 16).

7.2.1 Askel hillitympään beigeen ja hienostuneisiin väriyhdistelmiin

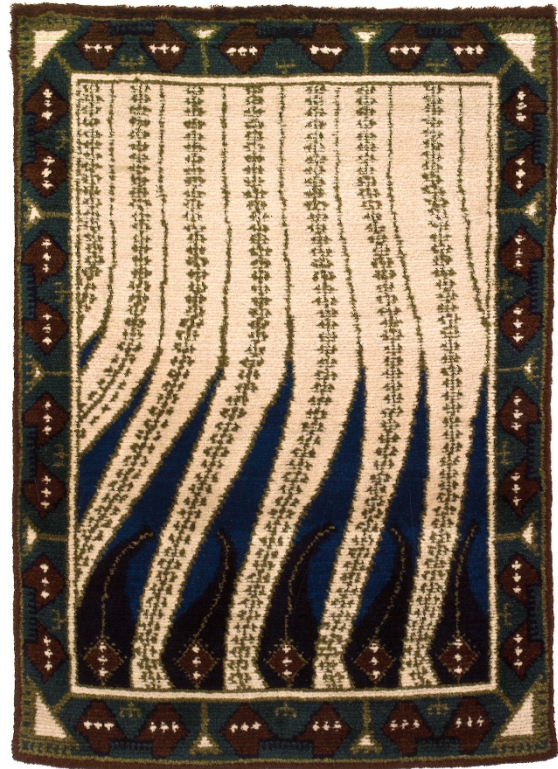
Punapainotteiset ryijyt väistyivät maanläheisempien ruskea- ja beigepainotteisten ryijyen tieltä. Aikakausi alkoi kahdella vihreäpainotteisella jugendryijyllä, jonka jälkeen värit kehittyi beige- ja ruskeavaltaiseksi. Punavaltaisuus ryijyissä ei silti kadonnut täysin, mutta sitä oli nähtävissä taas vasta 1920-luvun puolivälistä 1930-luvun alkuun asti Impi Sotavallan suunnittelemissa ryijyissä, esimerkiksi *Hirvi*-ryijyssä (liite 1, nro 23) ja funktionaalisia tyyliominaisuuksia täynnä olevassa ryijymatossa (liite 1, nro 24). Aikakauden lopetti Eva Brummerin vuonna 1936 suunnittelema keltavoittoinen *Heinäkuu* (liite 1, nro 32).

Ryijyissä oli suuremmaksi osaksi laajat värikartat. 1900-luvun alussa kudotussa beigevaltaisessa ryijyssä (liite 1, nro 19) oli käytetty viittä läheistä värisävyä: kolmen eri sävyisen beigen lisäksi tummanruskeaa ja punaista. Vaikka Toini Nyströmin vuonna 1919 suunnittelemassa *Varovasti*-ryijymatossa (liite 1, nro 22) oli todellisuudessa käytetty yhtä monta väriä kuin edellä mainitussa ryijyssä, syntyi *Varovasti*-ryijymaton osalta harhakuvitelma runsaammasta värikartasta. Värit ryijymatossa olivat musta, turkoosi, kellertävä beige ja ruskea sekä harmahtavan ruskea. Runsaimmillaan värisävyjä oli *Heinäkuussa* (liite 1, nro 32), jonka värikartta koostui useammasta keltaisen, vihreän, harmaan, sinisen ja valkoisen sävyistä.

Erotettavia värejä olivat ruskean, punaisen, beigen, vihreän, keltaisen, sinisen, oranssin, valkoisen, harmaan ja mustan eri sävyt. Näiden lisäksi uutena värinä oli violetti, joka näkyi Sotavallan 1930-luvulla suunnittelemassa beigetaustaisessa ryijyssä (liite 1, nro 27). Musta väri oli edelleen harvinainen, ja sitä esiintyi vain kolmessa ryijyssä, joista esimerkkinä mainittakoon Sotavallan *Väre* (liite 1, nro 25), jonka punasävyisiä laatikoita katkaisi ja kehysti muutama pelkistetty musta linja. Ryijy, jossa oli käytetty enemmän

mustaa, oli kansanryijyä muistuttava Aino Keinänen-Baeckmannin vuonna 1933 suunnittelema *Elämänkukka* (liite 1, nro 30). Valkoista esiintyi jonkin verran, mutta edelleenkin hyvin pienissä määrin.

Ryijyt koostuivat suuremmaksi osaksi lämpimistä väreistä, ja värilämpötilaltaan sekä kylmiä että lämpimiä ryijyjä oli muutama. Gallen-Kallelan vuonna 1899 suunnittelema *Liekki* (kuva 5; liite 1, nro 17) on periaatteessa kylmä johtuen vihreävaltaisuudesta, mutta siinä esiintyy myös lämpimiä värejä kuten ruskeaa ja luonnonvalkoista. Vaikka ryijyssä on vihreän lisäksi kylmään spektriin kuuluva sininen, itse sävyt ovat lämpimämpöisiä. Kylläisyyskontrastiltaan värit olivat murrettuja, mutta *Heinäkuu* (liite 1, nro 32) oli aikakauden kirkkain ryijy sen sitruunaisen keltaisen sävyn ansiosta. Tästä huolimatta ryijy rakentui myös murretuista keltaisen ja vihreän sävyistä. Aikakauden murrettu värimaailma rakentui pääasiassa ruskean, beigen ja punaisen eri sävyistä.



Kuva 5. Akseli Gallen-Kallela – *Liekki*, 1899. Kuva Rauno Träskelin, Designmuseum. (Liite 1, nro 17.)

Värisävyjen kontrasti oli tämänkin aikakauden ryijyissä suurimmaksi osaksi voimakas, vaikka lähekkäisiä värisävyjä oli käytetty enemmän. Osassa värisävykontrastiltaan voimakkaissa ryijyissä oli alueita, joissa luotettiin myös hillitympään värisävykontrastiin. Tällaisia ryijyjä edusti esimerkiksi Gabriel Engbergin vuonna 1905 suunnittelema penkiketekstiiliä muistuttava beigevaltainen ryijy (liite 1, nro 21). Beigen eri sävyistä muodostuvaa keskialaa reunusti sammaleenvihreä kolmioraitakehys. Yläreunaa ja sivuja kehysti ohut punainen kehys. Keskialan sävyt olivat haaleita suhteessa reunuksen sävyihin. Ryijyn koristeellisemmassa alaosassa esiintyi punaisen, vihreän ja sinisen sävyjä, jotka olivat keskenään erilaisia ja valööriasteiltaan tummia suhteessa beigesävytteiseen keskialaan. Värien vuorovaikutus synnytti ryijyissä korkeamman värisävykontrastin.

Ryijyissä, joissa oli hillitympi värisävyjen kontrasti, esiintyi myös selkeästi erottuvia sävyjä, mutta niiden määrä suhteessa hillityn kontrastin sävy-yhdistelmiin oli pientä ja aksentinomaista. *Hirvi-ryijy* (liite 1, nro 23) muodostui leveästä punasävytteisestä kehyksestä. Ruskealla keskialalla oli sinioransseja kukkia. Ryijyssä oli paljon punaisen eri sävyjä muodostamassa hillittyä värisävykontrastia, mutta kyseisten sävyjen suhde siniseen muodosti näiden värien välille korkeamman värisävykontrastin, koska kyseiset värit kuuluvat eri osiin väriympyrässä. *Heinäkuun* (liite 1, nro 32) värisävykontrasti oli kokonaisuudeltaan melko hillitty, vaikka siinä esiintyi vaaleasävyisestä taustasta erottuvia harmahtavia kuviomuodostelmia. Ryijyn alalaidassa paikoitellen pilkistävä sininen on keltaisen vastaväri, mikä käytännössä tarkoitti voimakasta värisävykontrastia kyseisten värien välillä. Kokonaisuuden kannalta se ei kuitenkaan vaikuttanut värisävykontrastiin niin voimakkaasti, koska sininen ryijyssä oli vihertävää ja vaaleaa ja sitä oli vain vähän. Sotavallan punainen ryijymatto vuodelta 1930 (liite 1, nro 24) oli täydellinen esimerkki ryijystä, jonka värisävykontrasti on hillitty, koska ryijyssä esiintyi vain punaisen eri valöörejä.

Koska ryijyt olivat värisävykontrastiltaan enimmäkseen voimakkaita, komplementtikontrastisuuden löytyminen oli luontevaa, sillä väriympyrän vastakkaisille puolille sijoittuvia värejä löytyi lähes aina. On silti muistettava, että kyseiset ominaisuudet eivät ole täysin rinnasteisia. Komplementtikontrastisuutta esiintyi vahvimmillaan Maria Schwartzbergin 1900-luvun alussa suunnitellussa kapeassa penkkiryijyssä (liite 1, nro 18), jonka vihreävaltaisuus oli vuorovaikutuksessa punaisen eri sävyjen kanssa.

Ryijyt olivat värialueiltaan edelleenkin pieniä, mutta selkeää laajenemista oli havaittavissa. Ryijyt, joiden värialueet muodostuivat laajemmista värialueista, sisälsivät usein myös tiheämpiä väripinta-aloja. Lähes poikkeuksetta laajoja värialueita olivat kehykset, jos niitä oli enää jäljellä. Keskiala oli värialueiltaan tiheämpää. Kyseisellä tekniikalla on haluttu keskittää katsojan huomio ryijyn tärkeimmälle alueelle eli väreiltään tapahtumarikkaaseen keskikenttään. Hyvä esimerkki ryijystä, jossa oli sekä laajoja että tiheitä värialueita, oli Sotavallan ryijymatto (kuva 6; liite 1, nro 24), joka koostuu punaisen eri sävyisistä, funktionalistiselle tyyliisuuntaukselle ominaisista isoista neliöistä, jotka puolestaan kehystävät keskiössä olevaa erittäin tiheäpintaista geometrista värialuetta.

Värialueiden muotokieli oli valtaosin graafista. Sotavallan 1930-luvulla suunnittelemassa beigevaltaisessa ryijyssä (liite 1, nro 27) jopa tulppaanit noudattivat graafista ja pelkistettyä muotokieltä. Graafisuus muodostui aineistossa enimmäkseen esittävistä kuvioaiheista. Luontoaiheisia ryijyjä oli pal-



Kuva 6. Impi Sotavalta, ryijymatto, 1930. Kuva Rauno Träskelin, Designmuseum. (Liite 1, nro 24.)

jon, ja värit niissä vastasivat tavallisesti kuvioden todellisia värejä. Luontoaiheisia kuviota olivat esimerkiksi puut, oksat ja kukat. Ryijyissä esiintyi myös muutamia ihmishahmoja, kuten Brummerin vuonna 1932 suunnittelemassa ruskeavoittoisessa *Luonnos*-ryijyssä (liite 1, nro 29) ja Toini Kallion 1930-luvun alussa suunnittelemassa beige-painotteisessa *Jousimiehessä* (liite 1, nro 26), joka nimensä mukaisesti sisälsi jousipyssyllä hirveä tähtäävän metsästäjän. Ryijyn kuvatapahtumaan oli saatu liikkeen tuntua sen ylä- ja alapuolella olevista vinosuuntaisista tummanruskean, beigen ja valkoisen värisistä palkeista. Ryijyn yläreunalla oli kolme valkoista joutseneksi tulkitsemaani kuviota vaaleansinisen veden päällä. Joutsenten alla ovat tummansiniset ja ruskeat nuolimaiset kuviot loivat joutseniin liikettä. Liikkeen tunto muodostui taitavasta värien käytöstä, joka saatiin aikaiseksi sijoittamalla värisävyt janoiksi pinnaksi.

Gallen-Kallelan ryijyjen värien käyttö erottui aineistosta orgaanisella muotokielellään. *Liekki* (liite 1, nro 17) kokonaisuudessaan näyttäytyi graafisena, koska kehyksessä esiintyi selkeitä toistuvia abstraktisia muotoja ja geometrisia kuvioita. Orgaanisuus tuli kuitenkin keskialalla toistuvista liekkimäisistä, tummansinisistä kuvioista ja rusehtavan vihreistä yksityiskohtaisista köynnöksistä, jotka oli sommiteltu luonnollista liikehdintää mukaillen. Ruskeavaltainen *Spiraali* (1904) (liite 1, nro 20) oli ainut ryijy, jonka muotokieli muodostui pelkästään orgaanisesta ornamenttiikasta. Ryijyissä ei esiintynyt kovia muotoja, symmetristä toistoa eikä säännönmukaisuutta, vaan pehmeitä luonnoksenomaisia muotoja. Muotokieli koostui esittävästä kuvioaiheesta, joka oli kuitenkin tyyliään abstraktinomainen. Tummanruskean taustan keskialalla olevan liskomaisen kuvion ääriviiva oli

kudottu vaaleansinisellä värillä. Sisäpuoli oli täytetty osittain harvemmin käytetystä valkoisesta, jonka keskeltä kulki ohut vaaleanruskea linja. Linja myötäili liskon mutkikasta ja spiraalimaista asentoa. Värit punainen, vaaleanvihreä ja tummanruskea muodostivat ohuita kiharamaisia linjoja, jotka kehystivät liskon muotoa.

Rajakontrasti ja värivaikutelma olivat pääosin terävät, johtuen yksinkertaisesta nukkaväriin muodostuksesta ja lyhyestä tasaisesti leikatusta nukasta. Kahdessa 1900-luvun alun ryijyssä kahdesta väristä koostuvaa monimutkaista nukkaväriin muodostusta esiintyi yksittäisillä värialueilla. Kahdessa muussa ryijyssä monimutkaista nukkaväriin muodostusta esiintyi kauttaaltaan, mutta hyvin eri tavalla. *Luonnoksen* (liite 1, nro 29) värialueiden rajat noudattivat selkeitä rajakontrasteja, mutta *Heinäkuussa* (liite 1, nro 32) nukkaväriin muodostus oli vielä monimutkaisempaa: sen lisäksi että nukkasolmut muodostuivat useammasta väristä, rajakontrasteissa värit vaihtuivat pehmeämmin.

7.2.2 Värien modernisoituminen ja taiteellistuminen

Willbergin (2008a, 41) mukaan värien käytön taito katosi sen myötä, kun morsiusryijyperinne hävisi, koska kehittyvä teollinen tuotanto vähensi käsityötaitoa. 1800-luvun ja 1900-luvun taitteessa tsaarinvallan kiristyneen painostuksen myötä kansallinen itsetunto kasvoi, ja Suomellakin haluttiin osoittaa olevan tarjottavana esinekulttuuria kansainvälisellä tasolla (Toikka-Karvonen, 1971, 299). Tämä merkitsi sitä, että vaikka perinteinen käsityötaito ja vanhat kansalliset kauneusihanteet herätettiin henkiin, ryijystä haluttiin rakentaa uutta käsitystä nojautuen luovuuden ja yksilöllisyyden lisäksi väreihin (Svinhufvud, 2009a, 12; Toikka-Karvonen, 1971, 292). Tuolloin oltiin kyllästyneitä ulkomaisista muotivirtauksista opittuun rönsyilevään koristeellisuuteen, joten koristetaiteen jugend-tyyli muodostui yksinkertaisuudesta, luonnonmukaisuudesta, kaarevista linjoista ja epäsymmetrisistä sommitelmista (Toikka-Karvonen, 1971, 292–293, 304; Willberg, 2008a, 44). Tämä selittää hillitymmän värisävykontrastisuuden. Kohti 1930-lukua ruskeasävyisyys oli tyypillistä, ja värit toistivatkin sisustuksen kansallisromanttista värimaailmaa (Toikka-Karvonen, 1971, 309; Willberg, 2008a, 53). Lisäksi, kuten jo aikaisemmin tuli ilmi, Suomen Käsityön Ystävät olivat edesauttamassa suomalaiskansallisen tyylin kehittymistä (Svinhufvud, 2009b, 36).

Kuviointi oli pystysuuntaista, koska ryijyjä sijoitettiin penkkeihin. Suosittuja aiheita olivat kasvit suomalaisittain tyyliteltynä, kuten kuusenoksa-aiheisessa ryijyssä (liite 1, nro

19), tai kaarevalinjaisina kuten Schwartzbergin suunnittelemassa kukka-aiheisessa ryijyssä (liite 1, nro 18). Vaikka vesiväriluonnoksen pohjalta kudottua *Liekkiä* pidetään yhä suomalaisen kansallisaatteen symbolina, Gallen-Kallela itse asiassa pyrki välttelemään ”suomalaista tyyliä” ja kansanomaisia elementtejä (Toikka-Karvonen, 1971, 299, 304; Willberg, 2008a, 46, 76). Vaikka vuosituhannen alun suuntaus oli pääasiassa varakkaiden tyyli, värien käytön itsetarkoituksena ei ollut enää osoittaa yhteiskunnallista asemaa (Willberg, 2008a, 46). Tästä huolimatta värien käyttö kuitenkin heijastaa itsessään eri yhteiskuntaluokkia.

Vaikka värit tulivat nyt uusista joskin nopeasti haalistuvista aniliiniväreistä, värivivah-teita ei vielä ollut erityisen paljon. Kasvivärien unohtumisen johdosta vuonna 1902 Suomen Käsityön Ystävät lähetti ryijynkutojansa Norjaan opiskelemaan kasvivärjäystä ja perusti oman värjäämön, minkä seurauksena ryijylankojen sävymäärä parani. (Toikka-Karvonen, 1971, 301–302.) Värjäämö kuitenkin lakkautettiin jo 1920-luvun alussa, kun siirryttiin tehdasvärjättyihin lankoihin, mikä toisaalta merkitsi entistä runsaampaa sävyas-teikkoa ja tasaisempaa väriä (mts. 323). Tällöin ryijyjä kudottaessa oli noin sata väriä käytettävissä (mts. 375).

Itsenäistyminen vahvisti entisestään historiallisten ryijyjen arvostusta, mikä merkitsi 1920-luvulla kansanomaisen muotokielen ja väriestetiikan uudelleen kierrättämistä (Saloniemi & Willberg, 1991, 16; Toikka-Karvonen, 1971, 313–314). Muotiin tulivat muun muassa kansanomaiset diagonaaliraidat, jotka näkyivät Toini Nyströmin ruskeavaltai-nessa *Varovasti* -ryijyssä (liite 1, nro 22). Brummerin *Luonnoksessa* (liite 1, nro 29) näkyi kansanomaisista ryijyistä tuttu morsiuspari. Myös sydämet valtasivat ryijyt, mikä näkyy esimerkiksi A. W. Raition *Suopursuissa* (liite 1, nro 31). (Willberg, 2008a, 53.) Vuonna 1933 kudottu kopioryijy (liite 1, nro 30) muistutti edellisellä aikakaudella suosittua ruu-suryijyä tumman keskialansa ja elämänkukkiensa vuoksi. Kopioryijyt ovat väriensä suh-teen ongelmallisia, sillä Suomen Käsityön Ystävien mahdollistaessa kansanomaisten ryi-jyjen jäljentämisen Sireliuksen avulla värit päätettiin nukan pinnan mukaan. Tällöin ei ymmärretty, että värejä olisi pitänyt tarkistaa ryijyn nurjalta puolelta. (Toikka-Karvonen, 1971, 319; Willberg, 2008a, 47.) 1920-luvulla oli myös haasteellista kopioida haalistu-neita värejä uusilla villalangoilla (Toikka-Karvonen, 1971, 319, 322).

Kansainvälistyminen ilmeni 1920-luvulla klassismissa, art deco:ssa ja 1930-luvulla functionalismissa. Arttu Brummer julisti vuonna 1927, että muotokielen tulisi vastata uutta aikaa sisustustaiteessa. Tyyli haluttiin ohjata käytännönläheisemmäksi ja selkeämmäksi. Muotokieli koostui kulmikkaista ja laajoista väripinnoista, jotka ilmenivät kubistisina kuutioina, suorina linjoina, selkeinä rajauksina ja pelkistettyinä viivasommitelmina. (Toikka-Karvonen, 1971, 325, 334; Willberg, 2008a, 48.) Myös kubistinen staattisuus väreissä oli ilmeistä (Toikka-Karvonen, 1971, 401). Tyypillinen väripaletti etenkin Sotavallan ryijyissä koostui murretuista tiilenpunaisista, ruskeista ja beigeistä sävyistä, joiden tehosteena käytettiin harmaata, keltaista tai sinivihertävää väriä, mistä hyvä esimerkki on *Hirvi* (liite 1, nro 23). Sotavalta vältteli tietoisesti räikeitä värisävykontrasteja eikä jäljitellyt kansanomaisia värejä, koska pyrki rauhalliseen pintavaikutelmaan. (Mts. 325–326.) Kyseinen väriskaala sopi suomalaiseen makuun, sillä sisustusta hallitsivat ruskea ja punainen (mts. 327). Sotavallan ryijyissä oli aluksi kansanomaisuudesta ammennettu keskialasommitelma ja aihe maailma. Sitten hänen suosimakseen kuva-aiheeksi muodustuivat tarunomaiset ja moniväriset hirvet, kuten ruutusommitteisessa *Hirvi*-ryijyissä (liite 1, nro 23). (Willberg, 2008a, 50.) 1920-luvun lopulle tultaessa tekstiilitaiteilijat saivat ulkomaisia palkintoja ryijyistään ja suomalainen tekstiilituotanto alkoi olla taideteollisesti arvostetussa asemassa (Toikka-Karvonen, 1971, 337–338).

Kohti 1930-lukua ja funktionalismin valtaa kohti tultaessa kuvioinnit kehittyivät yhä geometrisemmiksi, yksinkertaisemmiksi ja rytmillisesti kurinalaisemmaksi (Toikka-Karvonen, 1971, 325, 333; Willberg, 2008a, 50). Kasviaiheetkin pelkistettiin tunnistamattomiksi, kuten 1930-luvulla suunnitellussa funktionaalisessa *Väreessä* (liite 1, nro 25), jossa viivoja ei lähes tunnista oksiksi (Willberg, 2008a, 50–53). Kompositio alkoi rakentua väreille, ja ominaista olivat värien voimakkuus, puhtaus ja koleus (Toikka-Karvonen, 1971, 328, 334, 391). Mustaa käytettiin huonekaluissakin nähdyn heleän punaisen korostusvärinä, kuten *Väreessä* (mts. 333). Funktionalismi, jonka julistettiin symboloivan klassisen kauneuden vastakohtaa ja joka flirttaili taiteellisten ongelmien kanssa, sai alkunsa Tukholmassa olleesta sisustus- ja rakennusnäyttelystä, josta moni suomalainen taitelija haki inspiraatiota (mts. 330). Maallikkoryijyt, joita tavalliset ihmiset suunnittelivat, olivat maanläheisempiä aiheiltaan ja väreiltään (Willberg, 2008a, 58). Niissä romantisoitiin agraarikulttuuria, mistä esimerkkinä mainittakoon Toini Kallion sinibeige *Jousimies* (liite 1, nro 26) (Svinhufvud, 2009b, 94). Maallikot vierastivat functionalistista värisommitelmaa, koska se tuntui heistä liian abstraktilta (Willberg, 2008a, 59). 1930-luvulla ryijyjen

värejä arvostettiin sen verran, että koko huone sisustettiin jokaisen kodissa olevan ryijyn värien perusteella (Willberg, 2008a, 54).

Juuri ennen toisen maailmansodan puhkeamista värien käyttö muuttui Brummerin myötä nopeasti. Esimerkki tästä on luonnoksen pohjalta kudottu väreiltään rennompi *Heinäkuu* (liite 1, nro 32). Brummer kaipasi kolkon funktionalismin jälkeen pehmeitä värejä sekä herkkää ja tunteellista muotokieltä, minkä seurauksena syntyi värien runollisuus, pehmeys ja maalauksellisuus (Toikka-Karvonen, 1971, 383, 395, 405; Willberg, 2008a, 63). Brummer ei kyennyt ilmaisemaan itseään jäykän muotokielen kautta, ja koska ryijy tekniikkana mahdollisti vapaampaa väri-ilmaisua kuin mitä kubismi salli, Arttu-puoliso rohkaisi Brummeria suunnittelemaan vastedes epämääräisillä väriluonnoksilla (Toikka-Karvonen, 1971, 353; Willberg, 2008a, 65). Maalauksellisuutta saatiin vapaammalla sommittelulla, orgaanisemmalla muotokielellä ja abstrakteilla kuvioaiheilla (Willberg, 2008a, 63). Sävytetyllä nukituksella pyrittiin valovaikutelmiin, ja väripintojen häivytyt rajakonstit symboloivat muutosta kohti vapaampaa värien käyttöä (Willberg, 2008a, 53). Uudenlaisella värien käyttötavalla tavoiteltiin mahdollisesti silkkimattojen visuaalista ilmettä (Svinhufvud, 2009b, 88). Muotokieli toimi värien ja väriefektien toteuttamisen välikappaleena toisin kuin ennen (Toikka-Karvonen, 1971, 340; Willberg, 2008a, 68). Väreissä näkyi valkoista, keltaista, vaaleansinistä ja -vihreää, kuten edellä mainitussa ryijyssä (Toikka-Karvonen, 1971, 391). Ryijystä kehittyi viimeistään nyt korkeatasoinen taidemuoto, ja pyrkimyksenä oli yksilöllinen värisommittelu (Svinhufvud, 2009b, 23; Toikka-Karvonen, 1971, 340).

Kaiken kaikkiaan tämän aikakauden värit symboloivat nousevaa kansallisromanttisuutta, kuvataiteesta kiinnostumista sekä kansallisesta tyylistä vapautumista. Värit kuvastavat myös taideteollista nykyaikaistumista, modernisoituvaa Suomea ja kansainvälistymistä (Svinhufvud, 2009b, 37, 157).

7.3 Taideryijyt 1940–1979

Tutkimukseni viimeinen aikakausi on määritelty toisen maailmansodan takia, koska se toimi käännekohtana kaikilla elämän osa-alueilla ympäri maailmaa – niin myös suomalaisissa ryijyissä ja niiden väreissä. Aineiston ajallista aukkoa vuosien 1940–1954 välillä selittää pula-ajasta johtuva jälleenrakennuskausi. Aikakausi päättyy ryijyn suosion laskuun 1970-luvun jälkeen.

7.3.1 Kylmien värien vasta-iskua ja valöörien hehkuvaa soinnullisuutta

Tutkimukseni viimeisen aikakauden päävärit olivat erittäin heterogeenisiä. Puna-, sini- ja ruskeavaltaisuutta esiintyi eniten. Sinivaltaisuus oli harvinaisempi piirre ryijyissä, vaikka jo ensimmäisestä aikakaudesta löytyi yksi sinivaltainen ryijy. Sinivaltaiseksi kudotut ryijyt ajoittuivat aineistossani 1960-luvun alkuun. Vihreä-, harmaa- ja beigevoittoisia ryijyjä oli kutakin kaksi, ja uutena nousi yksi valkea ryijy (kuva 7).

Värikartta ryijyissä oli erityisen laaja. Vaikka erilaisia värejä näytti ryijyissä olevan vähemmän, itse värisävyjä oli kuitenkin moninkertaisesti enemmän. Äkkiseltään näytti, että Brummerin vuonna 1972 suunnittelemassa *Kevättä ilmassa* -ryijyssä (liite 1, nro 46) olisi käytetty vain kahta väriä, beigeä ja vaaleanvihreää. Kun kuitenkin tarkastelin värejä yksityiskohtaisemmin, havaitsin, että siinä oli käytetty useampia lähekkäisiä värisävyjä luomaan minimalistiseen väripintaan eloisuutta.

Erotettavia värejä ryijyissä olivat punaiset, siniset, vihreät, violetit, keltaiset, harmaat, oranssit ja valkoiset sävyt. Punaiset sävyt olivat tässä aikakaudessa voimakkaampia ja tummempia kuin ensimmäisen ja toisen aikakauden punaiset, jotka olivat oranssiin päin meneviä ja rusehtavia. Värit olivat muutenkin



Kuva 7. Terttu Tomero – *Mesiheinä*, 1964. Kuva Kari Jämsén, Kuopion kulttuurihistoriallinen museo. (Liite 1, nro 43.)

voimakkaampia ja tummasävytteisiä lähes kaikissa ryijyissä. Eniten tästä värityylistä erosi Terttu Tomeron vuonna 1964 suunnittelema valkovoittoinen *Mesiheinä* (kuva 7; liite 1, nro 43). Valkopohjaisuutensa ja haaleiden väriensä ansiosta se erosi aineiston värimaailmasta keveydellään ja raikkaudellaan.

Väriämpötilakonstrastiltaan ryijyt olivat yhä enemmän kylmiä johtuen siitä, että puna- ja ruskeavoittoisten ryijyjen lisäksi kylmään spektriin eli lämpötilakirjoon kuuluvat sini- ja harmaavoittoiset ryijyt olivat tavallisia. 1960–1970-luvulla kudottu geometrinen ryijy (liite 1, nro 39) koostui sinisen, harmaan ja violetin eri sävyistä. Itse värisävyt olivat silti usein lämpimään taittuvia lukuun ottamatta Maija Lavosen vuonna 1979 suunnittelemaa harmaavaltaista *Merenrantaa Marraskuussa* -ryijyä (liite 1, nro 48), jonka keskelle kudottu sininen oli violettiin päin taittuva eli kylmä. Lämpimiä ryijyjä oli kylmiä vähemmän, ja ne olivat enimmäkseen punavaltaisia Kirsti Ilvessalon vuonna 1954 suunnitteleman *Palokärki*-ryijyn (liite 1, nro 33) tapaan. Aappo Härkösen vuonna 1956 suunnittelemassa *Kaukametsässä* (liite 1, nro 35) oli leikitelty taittavasti sekä kylmillä että lämpimillä väreillä. Ryijyn pohjana oli vaaleasävytteinen beige, ja keskiössä lämpimät ruskeat sävyt muodostivat kylmien vihreiden, violettien ja sinisten sävyjen kanssa talvisen metsämaiseman.

Suurin osa ryijyistä oli värikylläisyydeltään murrettuja. Punaisissa ryijyissä käytettiin eniten tehokeinoa, jossa muuten tummien ja murrettujen punaisten lomista pilkisti kirkkaampaa punaista, kuten *Palokärjessä* (liite 1, nro 33), Marjatta Metsovaaran 1960-luvulla Finnryalle suunnittelemassa punavaltaisessa ryijymatossa (liite 1, nro 38), ja Uhra Simberg-Ehrströmin vuonna 1963 suunnittelemassa *Granatassa* (liite 1, nro 42). Tehokeinon ansiosta ryijyihin oli saatu väri-ilmiöitä, jotka muistuttivat välkehtivää tulta tai kirkasta auringonsädettä. Toini Nyströmin vuonna 1954 suunnittelema *Pelto* (liite 1, nro 34) koostui murretuista ruskean ja keltaisen sävyistä, mutta ryijystä oli löydettävissä myös hyvin pieninä yksityiskohtina kirkkaampaa keltaista.

Vaikka ryijyissä oli useita värisävyjä, itse värisävyjen kontrasti oli hillitympää kuin edellisissä kausissa. Värimaailma koostui ennemminkin eri välööreista kuin selkeästi erottuvista väreistä. Äärimmäisin tapaus homogeenisestä värimaailmasta edustavasta ryijystä oli Finnryan matto (liite 1, nro 38), joka koostui pelkästään punaisen eri sävyistä. Vä-

risävykontrastia voimakkaammillaan edusti Simberg-Ehrströmin vuonna 1959 suunnittelema *Vanha* (liite 1, nro 37), jossa esiintyi mustan ja vihreän lisäksi kaikki väriympyrän päävärit.

Voimakasta ja hillittyä komplementtikontrastisuutta oli yhtä paljon. Komplementtikontrastisia ryijyjä aineistossani edusti *Kaukametsä* (liite 1, nro 35), jossa violetin ja vihreän eri sävyt korostivat toisiaan, sekä *Vanha* (liite 1, nro 37), jossa vastaväripareina toimivat keltaoranssi ja sininen sekä punainen ja vihreä. *Granatan* (liite 1, nro 42) punavoittoisuuden kontrastina toimi ruskean nukan välistä välkehtivä sammaleenvihreä. *Mesiheinän* (liite 1, nro 43) valkoisella pohjalla olevaa vaaleansinisyyttä toi esiin vaaleanoranssi ja keskellä sijaitseva keltainen. Oranssia puolestaan oli korostamassa keltaista ympäröivä harmahtavan vihreä kehä. Ensimmäisen kauden suosittua punavihreä-yhdistelmän punaista oli nyt korvattu lähellä olevalla ruskealla, mistä hyvä esimerkki on Brummerin *Hiljaisuus* (1972) (liite 1, nro 47). Lea Eskolan *Muurahaiskoulun* (1966) (liite 1, nro 45) harmaat raidat olivat ruskea- ja vihreäsävytteisiä. Joissakin ryijyissä komplementtikontrastisuutta oli käytetty pienissä määrin aksentinomaisena tehosteena sen sijaan, että vastavärit olisi kudottu ryijyihin kauttaaltaan. Esimerkiksi *Kolmas pyörä* -ryijyssä (liite 1, nro 40) sinivaltaisuuden kontrastina toimivat ryijyn keskialalla olevat pienet oranssit pisteet.

Värialueet ryijyissä olivat valtaosin laajoja, kuten *Merenrantaa Marraskuussa* -ryijyssä (liite 1, nro 48), jonka laajat värialueet muodostuivat kolmesta tasaleveästä harmaasta, sinisestä ja ruskeasta raidasta. Myös *Kevättä ilmassa* -ryijyn (liite 1, nro 46) väripinta-ala koostui vaaleanvihreän ja beigen laajoista nukkapinnoista. Muutamissa ryijyissä värialueet muodostuivat sekä laajoista että tiheistä värialueista kuten Ilvessalon *Huomispäivä* -ryijyssä (1961) (liite 1, nro 41), jossa turkoosinsininen pohja oli täytetty tiheällä tummansinisellä ruudukolla ja puolet pinta-alasta täytti tummansininen värialue. *Granatassa* (liite 1, nro 42) vesitornimainen keskiö muodostui pienistä eri punaisen sävyisistä neliöistä, mutta keskialaa kehysti laajapintainen ruskeavihreä nukitus. Perinteisesti laajoja värialueita on ryijyissä totuttu näkemään kehyksen muodossa, mutta koska tässä aikakaudessa kehysmäiset värialueet eivät olleet tyypillisiä, laajoja värialueita saattoi olla missä tahansa kohtaa ryijyä, ja niiden määrä suureni kohti aikakauden loppua.

Vaikka muotokieli oli kehittynyt yhä orgaanisemmaksi, värialueet muodostuivat valtaosin graafisesta muotokielestä. Graafisuus muodostui toistuvista kolmiomaisista kuvioista, suorakaiteista, ruudukoista ja pystysuoraisista raidoista. Graafisuus ei kuitenkaan merkinnyt kurinalaista symmetrisyyttä. *Palokärjen* (kuva 8; liite 1, nro 33) graafinen pinta-ala muodostui pienistä tummanpunaisista kolmioista, jotka puolestaan muodostivat vinoruutuja. *Vanha* (liite 1, nro 37) oli jaettu neljään erivärisen kolmioon. Kolmioita leikkasivat mustat viivat, joista muodostui ryijyn keskelle suorakaide. Graafisia värialueita pystyi katsomaan myös siten, että keskellä olevista kolmioista muodostuvaa suorakaidea kehystivät eriväriset suorakaiteen-

omaiset reunat. Kahden ryijyn muotokieltä oli haastava jaotella pelkästään graafiseksi tai orgaaniseksi. *Mesiheinän* (liite 1, nro 43) pyöreät kehykset eivät noudattaneet orjallisesti pyöreää muotoa ja väritys oli epätasaista, minkä seurauksena muotokieli näyttäytyi orgaanisena ja luonnosmaisena. *Huomispäivän* (liite 1, nro 41) tiheä ruudukko toi värimaailmaan graafisuutta, mutta lähes mustan talon siluettia muistuttava kuvio loi ryijyyn orgaanisen vaikutelman.

Muotokieli oli yleensä muodostunut esittäivistä kuvioaiheista, mutta nyt ne saivat väistyä abstraktisuuden tieltä. Esittäviä ryijyjä olivat *Kaukametsä* (liite 1, nro 35) ja *Hiljaisuus* (liite 1, nro 47), joka sekin on abstraktinomainen. Nimensä mukaisesti *Kaukametsässä* esiintyi valkean kehyksen ympäröimänä violetin sinisen taivaan alla vihreää metsää valkoisen lumen peittämänä. Kuusien värit edustivat puiden todellisia värejä. Hiljaisuuden kuvioaiheina olivat kirkolliset symbolit: iso rusehtava sinivihreä risti ja sen alla kaksi vaaleanvihreää tiimalasia.



Kuva 8. Kirsti Ilvessalo – *Palokärki* 1954. Kuva Kari Jämsén, Kuopion kulttuurihistoriallinen museo. (Liite 1, nro 33.)

Rajakontrasti ja värivaikutelma olivat tämän aikakauden ryijyissä pehmeitä lukuun ottamatta kahta ryijyä. Värien pehmeys ja usvaisuus oli saatu aikaiseksi pitkällä, tuuhealla ja epätasaisella nukalla. Pehmeyttä lisäsi tälle aikakaudelle tyypillinen monimutkainen nukkaväriin muodostus, jolloin nukkasolmussa hyödynnettiin useampaa kuin yhtä väriä. Ryijyjä, joita olisi voinut luokitella puhtaasti vain yksinkertaiseksi nukkaväriin muodostumiksi, ei löytynyt.

7.3.2 Sodan jälkeistä värien jälleenrakentamista

Sodan ja sen aiheuttaman materiaaalipulan vuoksi ryijyjen tuotanto katkesi 1940-luvulla (Toikka-Karvonen, 1971, 329; Willberg, 2008a, 63). Pula-ajan jälkeen väreissä jatkettiin yhtäältä siitä, mihin oli jääty, mutta aika loi myös uusia ajatuksia (Toikka-Karvonen, 1971, 399, 401; Willberg, 2008a, 65). Ilvessalon mielestä ryijytekniiikan tarkoitus ei ollut imitoida maalaamista, joten värejä alettiin sommitella kurinalaisemmin (Toikka-Karvonen, 1971, 413–414). Myös Euroopan koristetaide oli sota-ajan jälkeen graafisesti ilmeikkäämpää, ja ryijyihin ilmaantui maalauksellisuutta ryhdistäviä mustia ääriviivoja (mts. 401). 1950-luvulla kehittyneen kemianteollisuuden myötä suunnittelijat saivat käyttöönsä synteettisiä värejä, jotka mahdollistivat entistä laajemman, voimakkaamman ja elämyksellisemmän värien käytön (Toikka-Karvonen, 1971, 401; Willberg, 2008a, 65). Käytettävänä oli jopa 1000 väriä (Toikka-Karvonen, 1971, 375). Näin syntyi moderni taideryijy, joka toimi suomalaisen tekstiilitaiteen muotoutumisen symbolina (Svinhufvud, 2009a, 15).

Vaikka Taideteollisuuskeskuskoulun tekstiilitaiteen osasto perustettiin jo 1920-luvulla, sen vaikutus näkyi sodan ja kopioryijyharrastuksen vuoksi lähinnä tämän aikakauden aineistossa (Svinhufvud, 2009b, 39; Toikka-Karvonen, 1971, 340, 342). Erityisesti Arttu Brummer, joka toimi koulun taiteellisena johtajana, vaikutti suuresti väriestetiikkaan kannustamalla oppilaitaan taiteelliseen luomiseen ja kansainvälisiin kilpailuihin osallistumiseen (Toikka-Karvonen, 1971, 342). 1940–1960-luvuilla suomalaiset ryijyt, kuten punahehkuinen *Palokärki* (liite 1, nro 33), menestyivät kansainvälisissä taidekilpailuissa (Aav, 2009, 7; Toikka-Karvonen, 1971, 422, 429; Willberg, 2008a, 70).

Ryijysuunnittelussa näkyi yhä enemmän taitelijan persoonallisuus ja taidemaalaritausta, mikä mahdollisti ryijysuunnittelun kehittymisen taiteeksi (Tihinen, 2016, 117; Toikka-Karvonen, 1971, 367, 378). Yksilöllisyyttä ja taitelijan henkilökohtaista käsialaa haluttiin

korostaa entisestään valöörien kanssa leikittelevällä väritekniikalla, jota näkyi jo edellisen kauden lopussa (Polus, 2009, 54; Svinhufvud, 2009a, 13; Willberg, 2008a, 63). Luonnoksiin pohjautuvissa haasteellisissa valööriryijyissä värit ilmenivät liukuvana pintaväri-tyksenä, värihäivytysten ja utuisten värien aikaansaamana valohämynä sekä varjokont- rastin ja valon yhteisvaikutelmana. Pointilistisella väriyksellä saatiin aikaan veistoksen- omaisuus, koska optinen sekoitus loi syvyyden tuntua väreihin. (Polus, 2009, 54.) Esi- merkiksi Simberg-Ehrströmin *Vanha-ryijyn* (liite 1, nro 37) värit muodostuivat hyvin pel- kistetystä sommitelmasta, jossa värit ilmenivät neljänä suurena kolmion muotoisena vä- rikenttänä, jotka oli jaettu pienempiin värikenttiin. Värikentät muodostuivat punaisesta, keltaisesta, sinisestä ja kahdesta erisävyisestä vihreästä. Todellisuudessa isoa tiimalasia muistuttavat värikentät oli luotu kymmenillä sävyillä, joiden yhteisvaikutelma loi il- luusion tietystä väristä eri syvyysvaikutelmilla (Tihinen, 2016, 118; Willberg, 2008a, 67).

Valööriryijyn kehityksen edellytyksenä oli ammattikutojien vankka taito, sillä värisävy- jen vaihtelu vaati tarkkaa värisilmää ja hyvää yhteistyökykyä suunnittelijoiden kanssa (Svinhufvud, 2009a, 17; Toikka-Karvonen, 1971, 350). Kansankutojien tavoin kutojien on pitänyt usein tulkita suunnittelijan värinäkemystä viitteellisten väriluonnosten vuoksi (Toikka-Karvonen, 1971, 355; Willberg, 2008a, 63; 2008b, 291). Tosin jo vuonna 1947 Ilvessalo halusi, että ryijyt kudotaan luovan tyylin sijaan taas strukturalistisella ruutupa- periluonnoksella, jotta kutojan ei tarvitsisi käyttää omaa värillistä harkintakykyään (Will- berg, 2008a, 67). Myös Simberg-Ehrström palasi nukan tarkkuudella olevaan työpiirrok- seen (Toikka-Karvonen, 1971, 378). Jo ennen sotaa pehmeyttä väreihin saatiin nukan eri ominaisuuksilla. Nukka kehittyi pitkäksi, tiheäksi ja epätasaiseksi sen myötä, että Brum- mer alkoi leikata nukkaa tylpällä puukolla (Svinhufvud, 2009a, 13; Toikka-Karvonen, 1971, 358; Willberg, 2008a, 63).

Koulussa opetettua värien käyttötapaa vastustaneen Simberg-Ehrströmin ryijyt olivat as- keettisempia kuin Brummerin, ja hän keskittyi lähinnä sävytettyihin pintoihin (Toikka- Karvonen, 1971, 367, 370). *La Scalassa* (liite 1, nro 44) näkyvät metsämäiset tummat sävyt – ruskea, violetti ja punainen – olivat hänelle ominaisia (mts. 368). Vaikka hän käytti hillittyä värisävykontrastia, värejä saattoi olla satoja (mts. 375). Luultavasti Suo- men tunnetuin design- ja valööriryijy on hänen suunnittelemansa *Metsä* (1967), johon on käytetty 300 eri väriä (Polus, 2009, 52). Ilvessalo suosi Simberg-Ehrströmin tavoin maan- läheisiä sävyjä, ja taidokkaiden väriliukumien ansiosta kirkkaampi värialue hehkui tulen

lailla, mikä on nähtävissä esimerkiksi *Palokärjessä* (liite 1, nro 33). Myös Puotila suunnitteli välkehtiviä ryijyjä, joissa väreinä käytettiin violetta, sinistä ja vihreää (Toikka-Karvonen, 1971, 455; Willberg, 2008a, 67). Tosin Suomen Käsityön Ystävät kannusti ryijykilpailuissaan välttämään väriliukumia, jotta kokemattomammatkin kutojat pystyisivät toteuttamaan mallit (Tihinen, 2016, 118; Toikka-Karvonen, 1971, 406–407). Vaikka värisävyjä oli enemmän kuin koskaan aikaisemmin, dramaattisuutta saatiin myös musta-valkoisuudella, mistä hyvä esimerkki on Brummerin *Zeebra* (1950) (Toikka-Karvonen, 1971, 518; Willberg, 2008a, 65). Tämän kaltaisia akromaattisia ryijyjä ei aineistossani kuitenkaan esiintynyt.

1950-luvulla korostettiin vertikaalisuutta, ja korkeat, kapeat ja epäsymmetriset neliömäiset kuosit, joita esiintyy esimerkiksi Nyströmin keltaisessa *Pellossa* (liite 1, nro 34), olivat suosittuja (Toikka-Karvonen, 1971, 435). Simberg-Ehrströmin väripinnat olivat laajoja, ja hän toisti usein nelikulmaisia kompositioita (Polus, 2009, 52; Willberg, 2008a, 64). Värisuunnittelun sijaan hän mielsi kuvioinnin haasteelliseksi (Polus, 2009, 51). Värit ovat hänen tuotannossaan pääroolissa (Tihinen, 2016, 115). 1960-luvun lopulla hänen muotokielensä kehittyi entistä yksinkertaisemmaksi ja geometrisemmaksi (Polus, 2009, 52). 1960-luvusta lähtien Puotilan värit ilmenivät usein geometrisina muotoina, kuten keskialalla olevana ympyränä tai ristinä (Toikka-Karvonen, 1971, 455; Willberg, 2008a, 67). Koska muotokieli ja kuvioaihe oli tällä aikakaudella suurimmaksi osaksi abstraktista, väreillä ja kuvioilla ei tarvinnut olla vahvaa yhteyttä, mutta ne silti tukivat toisiaan.

Vaikka modernien ryijyjen väreillä pyrittiin erilaisuuteen, tärkeänä inspiraation lähteenä toimivat jälleen kerran perinteiset kansanryijyt. Eva Anttilan mukaan aikaisemmat visuaaliset ominaisuudet vaikuttavat aina uudempien ryijyjen syntyyn ja yleisestikin tekstiiliteeseen. Vaikka uudemmat ryijyt oli toteutettu perinteisillä mallisommitteluilla, modernilla väriyksellä saatiin ryijyistä taidetuotteita, jolloin esikuvista jäi jäljelle vain pieni vihje. (Svinhufvud, 2009a, 12.) Esimerkiksi Brummerin ryijyissä toistui usein väreillä varioitu kansanomainen vinoneliö, kuolemaa symboloiva risti ja elämän kulumista symboloiva tiimalasi, kuten *Hiljaisuudessa* (liite 1, nro 47), vaikkakin hän käytti kyseisiä kuvioita vailla uskonnollista merkitystä (Rantala, 2008, 54; Willberg, 2008a, 65). Ne pikemminkin symboloivat kansanomaisten tyyliominaisuuksien ihannointia, mutta yhdistettynä taitelijan omaan visuaaliseen mielenmaisemaan. Myös Ilvessalon sommittelussa

ja ornamentiikassa oli kansanomaisia häivähdyksiä, kuten vinoruutumaisessa *Palokärjessä* (liite 1, nro 33) (Willberg, 2008a, 67). Pienistä kuvioista siirryttiin varhaiskeskiajan paarivaatteista tuttuun yhteen hallitsevaan kuvioon (Toikka-Karvonen, 1971, 448). Tästä esimerkkinä toimii Brummerin *Kevättä ilmassa* -ryijy (liite 1, nro 46), jonka beigevihreällä keskialalla esiintyi vaakasuunnassa lepäävä tiimalasi. Vuosikymmenen lopussa alettiin kyllästyä toistuviin tiimalaseihin ja vinoruutuornamentiikkaan, ja myös suosittu punavaltaisuus alkoi hiipua (Toikka-Karvonen, 1971, 450).

1960-luvulla selkein muutos väreissä oli liikkeen lisääntyminen spiraalimaisten linjojen muodossa, kuten Metsovaaran teollisesti valmistetussa punaisessa ryijyssä (liite 1, nro 38) ja Tomeron vaaleassa *Mesiheinässä* (liite 1, nro 43) (Toikka-Karvonen, 1971, 401; Willberg, 2008a, 65). Ilmiö oli seurausta siitä, että taideteollisuus inspiroitui jälleen jugendista ja ilmiö toimi vastareaktiona edellisellä vuosikymmenellä vallinneelle geometrisuudelle (Toikka-Karvonen, 1971, 453). Tulkitsin ilmiön johtuvan myös laajemman värisävykartan mahdollistamasta värien käytöstä, mikä samalla selittäisi hillityn värisävykontrastisuuden. 1960-luvulla kehitetty ryijykone mahdollisti myös runsaan värivalikoiman ja sävyjen sekoittamisen (Svinhufvud, 2009a, 14).

Vuosikymmenen keskivaiheessa kyllästyttiin hienostuneeseen värisävyttelyyn, joten värien määrä pieneni ja syntyi askeettisempia kokonaisuuksia (Toikka-Karvonen, 1971, 463, 467). Mustaharmaavalko väritys tuli viivaornamentiikan keinoin suosituksi, kuten Eskolan *Muurahaiskoulussa* (liite 1, nro 45) (mts. 470). Graniittimaiset kylmät värit olivat vastaisku punaisuudelle (mts. 474, 477). Vuosikymmenen lopulla nuoremman suunnittelijapolven värit olivat uskubistisia. Alettiin käyttää isoja väripintoja, selkeämpiä rajakontrasteja ja voimakkaita värejä. (mts. 515.) 1970-luvun loppupuolella liukuvat väripinnat, funktionaalisuus, kuviottomuus sekä kentiin pohjautuva värisommittelu palasivat pienen tauon jälkeen takaisin (Willberg, 2008a, 74).

Kaiken kaikkiaan viimeisen aikakauden ryijyjen värit symboloivat sodan ja pula-ajan jälkeistä nousukautta ja kehittyntä kemianteollisuutta. Värit kuvastavat taiteellisiin päämääriin pyrkimistä, mikä ilmeni suunnittelijan taiteellisen ilmaisunvapauden ja yksilöllisen sielumaiseman nostamisella esiin. Värit symboloivat myös kansainvälisissä taidekilpailuissa menestymistä, mikä itsenäisti ryijyt arvostetuiksi taide-esineiksi osana korkeatasoista suomalaista muotoilua.

7.4 Tutkimustulosten yhteenveto

Yhteenvetona (taulukko 2) voidaan todeta, että ensimmäisen aikakauden ryijyt olivat alkujaan ruskeapainotteisia, mutta väritys alkoi 1800-luvusta eteenpäin kehittyä punavoitoseksi. Sotavallan punaisesta värimielityksestä huolimatta seuraavalla aikakaudella myös maanläheisemmät beige ja ruskea valloittivat alaa. Ruskeasävyisyys toisti sisustuksessa nähtyä kansallisromanttista värimaailmaa (Toikka-Karvonen, 1971, 309; Willberg, 2008a, 53). Viimeisellä aikakaudella oli muutama vaalea ryijy, joita ei aikaisemmista aikakausista löytynyt. Uutena tuli myös sinivaltaisuus, jota oli yhtä paljon kuin puna- ja ruskeavaltaisuutta. Värivaltauuden perusteella lämpimään värispektriin kuuluvia ryijyjä oli kokonaisuudessaan enemmän kuin kylmään väriulottuvuuteen kuuluvia.

Värisävykartta ryijyissä laajeni myöhempinä aikakausina, vaikka samalla värisävykontrasti kehittyi hillitymmäksi. Tähän vaikutti väriaineiden parempi saatavuus ja jatkuvasti kehittyvä väriainetuotanto, joka sodan jälkeen kulminoitui synteettisiin väreihin (Toikka-Karvonen, 1971, 401; Willberg, 2008a, 65). Ensimmäisellä aikakaudella (1779–1898) värisävykontrasti oli voimakkaampi, vaikka sävykartta oli suppeampi. Käytännössä ryijystä löytyi helpommin värejä eri osista väriympyrää, vaikka värisävyjen määrä oli todellisuudessa vähäisempi. Hillitympi värisävykontrasti kehittyi toisella aikakaudella (1899–1939) todennäköisesti siksi, että jugendtyyli oli vastareaktio ylenpalttiselle koristeellisuudelle (Toikka-Karvonen, 1971, 292; Willberg, 2008a, 44). Viimeisen aikakauden (1940–1979) ryijyt olivat värisävykontrastiltaan hillitympiä eli värimaailmaltaan homogeenisempiä. Tästä huolimatta kyseinen ominaisuus oli saatu aikaiseksi laajemmalla värisävykartalla, vaikka se koostui lähekkäisistä värisävyistä. Voimakkaampaa komplementtikontrastisuutta oli alkuajan ryijyissä enemmän, mikä on osittain yhteydessä korkeaan värisävykontrastisuuteen. Myöhemmissä ryijyissä komplementtikontrastisuutta luotiin kutomalla vastakkaista väriä aksentinomaisena yksityiskohtana. Tämä näkyy esimerkiksi *Palokärjessä* (liite 1, nro 33), jossa punaisen keskeltä pilkisti hyvin pienissä määrin muutama vihertävä alue.

Aikaisemmin koettiin tärkeäksi kutoa ryijystä näyttävä ja koristeellinen, mikä saatiin aikaiseksi selkeästi erottuvilla väreillä, jotka olivat yleensä punainen, vihreä, keltainen ja sininen. Ulkomaankauppa rohkaisi voimakkaaseen värisävykontrastisuuteen, mutta näytävyydellä osoitettiin myös varakkuus (Toikka-Karvonen, 1971, 24, 128; Willberg,

2008a, 17). Myös huonon valaistuksen vuoksi värien piti olla voimakkaasti erottuvia (Willberg, 2008a, 25). On huomioitava, että koska värien määrä on ollut rajallisempi ja värit kalliimpia, kutojat ovat todennäköisesti nähneet järkeväksi sijoittaa rahat muutama selkeästi erottuvaan väriin. Punavihreä väritys oli ensimmäisellä kaudella suosittu väriyhdistelmä. Yhdistelmä on järkevä, sillä kyseiset vastavärit loivat voimakkaan komplementtikontrastin, jolloin ryijyn visuaaliseen ilmeeseen saatiin helposti näyttävyttä. Värit olivat peräisin myöhäisbarokista ja itämaisista matoista (Toikka-Karvonen, 1971, 12). Toisella aikakaudella eniten erottuvia värejä olivat ruskea, beige ja punainen, ja näitä yhdisteltiin myös toisiinsa eniten. Viimeisellä aikakaudella punaista, sinistä, harmaata ja rusehtavan vihreää oli käytetty paljon. Kyseisen aikakauden loppupuolella punadominanssiin haettiin etäisyyttä kylmemmillä väreillä (mts. 474, 477).

Punainen oli ylivoimaisesti käytetyimpiä värejä tutkimukseni aineistossa. Ihmiskunnalla on aina ollut erityinen mieltymys kyseiseen väriin, mistä todisteena voidaan pitää aikoihin punaisen värin nimeämisen tarvetta ennen muiden värien nimeämistä (Greenfield, 2005, 2). Väriä saatiin Suomesta kasvavista matarakasveista (Sihvo, 2009a, 214; Toikka-Karvonen, 1971, 135; Willberg, 2008a, 23). Ensimmäisen ja toisen aikakauden punainen oli usein lämpimän puoleinen eli rusehtava tai oranssihtava. Poikkeuksia tähän ovat eurojokelainen (liite 1, nro 8) ja nummilainen sipulinkeltainen ryijy (liite 1, nro 11), joiden punainen näyttäytyi muiden värien rinnalla kylmempänä eli sinertävämpänä ja on todennäköisesti ollut peräisin kalliimmasta kokenillista (Willberg, 2008a, 35). Viimeisellä aikakaudella värit viilenivät, tummenivat ja voimistuivat kehittyneen kemianteollisuuden vuoksi (Toikka-Karvonen, 1971, 401; Willberg, 2008a, 65). Tuolloin punainen kehittyi myös tummemmaksi, voimakkaammaksi ja kirkkaammaksi. Tähän on voinut vaikuttaa myös nukan kampaussuunta: kansanomaisten ryijyjen nukka kammattiin alaspäin, mikä on voinut vaikuttaa värien näyttäytymiseen vaaleampana, kun taas modernien ryijyjen nukka kammattiin ylöspäin, mikä on voinut vaikuttaa värien näyttäytymiseen tummempana (Aalto, 2018).

Musta väri oli harvinainen, mikä johtui todennäköisesti sen tuomasta liian kovasta kontrastista suhteessa muihin väreihin. Toisaalta aineistostani puuttuvissa ruusuryijyissä musta keskiala oli tyypillinen. Sen sijaan mustaa muistuttavia värisävyjä, kuten tummanruskeaa tai -sinistä, oli käytetty. Valkoinen väri oli myös harvinainen etenkin ensimmäisen kauden ryijyissä. Myöhemmin aikakausina valkoisen värin käyttö lisääntyi ja pienet

valkoiset yksityiskohdat laajenivat. Mielenkiintoista oli violetin värin olemattomuus alkuajan ryijyissä, vaikka jotkin sinisen sävyt erehdyttävästi saattoivatkin muistuttaa violettia. Tämä johtui siitä, että violetti väri oli 1800-luvun puoliväliin asti arvokkain väri maailmassa ja kuninkaiden omaisuutta. Haastava valmistustapa teki siitä kultaakin arvokkaampaa, kunnes synteettinen valmistustapa keksittiin. (Caivano, 1998, 397.) Purppurakotilosta saatava väri ei myöskään tarttunut villaan kunnolla villan rasvaisuuden vuoksi (Lehtinen & Sihvo, 2005, 14).

Kylläisyyskontrastiltaan värit olivat pääasiallisesti murrettuja kaikissa aikakausissa, jopa senkin jälkeen, kun värit olivat kirkastuneet kemianteollisuuden kehittymisen myötä. Viimeisellä aikakaudella kirkkaita värejä oli nähtävissä etenkin punaisissa ryijyissä siten, että tummemman punaisen välistä pilkistävä kirkkaampi punainen toimi säteilevänä väritehosteena.

Muotokieli ryijyissä oli pääosin graafista, mutta kehittyi sitä orgaanisemmaksi, mitä pidemmälle aikakausissa edettiin. Graafisuus muodostui ainakin ensimmäisen aikakauden ryijyissä usein suorakaiteen mallisista kehyksistä, toistuvuudesta ja ankarasta symmetrisyydestä, ja se oli usein yhteydessä kuvioaiheiden esittävyYTEEN. Vanhankantaiset geometriset kuviot ja sisäkkäiset kehykset helpottivat kutomista (Sirelius, 1988, 50, 63, 64; Willberg, 2008a, 23). Seuraavalla aikakaudella muotokieli kehittyi orgaanisemmaksi, kun symmetrisyydestä luovuttiin, mutta etenkin funktionalismin aikaan se rakentui taas geometrisistä kuvioista. Viimeisellä aikakaudella muotokieli ei muodostunut enää ryijyä reunustavista kehyksistä eikä kurinalaisesta symmetrisyydestä, vaan esimerkiksi kansanomaisuudesta periytyneistä vinoruuduista ja kolmioista. Muotokieli oli graafisista ominaisuuksista huolimatta orgaanista. Graafista muotokieltä voisi selittää ihmisen luontaisena tarpeena pyrkiä selkeyteen, ja symmetrisyys myös usein miellyttää ihmissilmää.

Alkuajan värialueet olivat hyvin pieniä ja tiheitä, mutta suurenivat kohti viimeistä aikakautta. Etenkin aikaisemmissa ryijyissä värialueet muodostuivat suurimmaksi osaksi esittävistä kuvioaiheista, kun taas myöhemmissä ryijyissä kuviomaailma oli abstraktisempaa. Esittäviä kuvioaiheita ensimmäisellä aikakaudella olivat kirkolliset symbolit, kuten tiimalasit, ristit, morsiamet ja elämänpuut (Willberg, 2008a, 26). Toisella aikakaudella suosittuja kuvioaiheita olivat Suomen luontoon liittyvät kuviot, ja viimeisellä aikakaudella abstraktisten kuvioaiheiden lisäksi oli tunnistettavissa muutamia kansanomaisia kuvioita.

Abstraktit kuvioaiheet olivat usein kolmioista, suorakulmioista ja pystyraidoista muodostuvia värialueita.

Aikaisemmissa ryijyissä rajakontrasti ja värivaikutelma olivat teräviä ja selkeitä. Tällöin värialueet rajautuivat tarkasti. Tämä johtui siitä, että muun muassa merkkausliinoista ammennettujen kuvioden haluttiin erottuvan pinnasta selkeästi (Kolu, 2007, 22; Willberg, 2008a, 41). Seuraavan aikakauden lopusta lähtien rajakontrasti ja värivaikutelma kehittivät pehmeämmiksi ja epäselvemmiksi johtuen pidemmästä, tuuheammasta ja epätasaisemmasta nukasta. Myös nukkavärin muodostus monimutkaistui sen myötä, että valööritekniikka kehittyi toisen aikakauden lopussa. Tämä näkyi aineistossani paremmin viimeisellä aikakaudella, jolloin nukkasolmu muodostui usein impressionistisesti useammasta erivärisestä langasta ja värisävyjä kudottiin liukuvasti (Svinhufvud, 2009b, 88; Toikka-Karvonen, 1971, 358). Tekniikalla pyrittiin maalauksellisuuteen, ilmeikkyyteen ja värilisiin elämyksiin.

Yhteenvedona voidaan todeta, että ensimmäisen aikakauden koristeryijyissä värit symboloivat kirkollista valtaa, taikauskoisuutta sekä omistajansa yhteiskunnallista asemaa, jonka osoittamista pidettiin tärkeänä. Seuraavan aikakauden sisustusryijyjen värit symboloivat noussutta kansallistuntoa tsaarinvallan kiristyneen painostuksen vuoksi sekä aiemmasta kansallisesta tyylistä vapautumista samalla, kun kuvataiteesta alettiin inspiroitua kubismin myötä. Värit kuvastavat myös taideteollista nykyaikaistumista ja modernisoitumista, kun haluttiin osoittaa Suomen pystyvän tarjoamaan esinekulttuuria kansainvälisellä tasolla (Toikka-Karvonen, 1971, 299). Viimeisen aikakauden eli taideryijyjen värit symboloivat sodan ja pula-ajan jälkeistä nousukautta ja kertoivat myös kehittyneestä kemianteollisuudesta ja sen myötä tulleesta värien rajattomuudesta. Synteettiset värit mahdollistivat laajemman, voimakkaamman ja elämyksellisemmän värien käytön, minkä ansiosta ryijyissä näkyi myös liikkeen tuntua (Toikka-Karvonen, 1971, 401; Willberg, 2008a, 65). Värit symboloivat myös suunnittelijan taiteellista ilmaisunvapautta, yksilöllistä sielunmaisemaa ja persoonaa, ja kertoivat taiteellisesta korkeatasoisuudesta, joka näkyi myös kansainvälisissä taidekilpailuissa menestymisessä.

Taulukko 2. Tutkimustulosten yhteenveto.

Aika- kaudet	Koristeryijyt 1779–1898	Sisustusryijyt 1899–1939	Taideryijyt 1940–1979
1. Mil- laista vä- rien käyttö on ollut suo- malai- sissa ryi- jiyssä?	<ul style="list-style-type: none"> -Punavaltaisuus (ks. yllä olevat värivaltauudet) -Värisävykartassa keski- määrin viisi väriä -Erotettavia värejä punais- ten, ruskeiden, keltaisten, vihreiden ja sinisten sävyt. Valkoista ja mustaa pie- nissä määrin. Suosittu vä- riyhdistelmä punavihreä. -Väriämpötila usein lämmin -Kylläisyyskontrastiltaan värit murrettuja -Voimakas värisävykont- rastisuus -Korkea komplementtikont- rastisuus -Värialueiden koko suurim- maksi osaksi hyvin pientä ja yksityiskohtaista -Muotokieli graafista, koska suorakaiteinen sommi- telma; ankaraa symmetri- syyttä ja toistuvuutta -Kuvioaiheet esittäviä, koska usein käytettiin kir- kollisia symbolikuvioita ja luontoaiheisia kuvioita (ku- ten köynnöksiä) kehyksissä -Rajakontrasti ja värivaiku- telma teräviä, jotta koriste- kuviot erottuivat -Nukkavärien muodostus yk- sinkertaista 	<ul style="list-style-type: none"> -Beige- ja ruskeavaltaisuus punaisen rinnalla (ks. yllä ole- vat värivaltauudet) -Värisävykartta laajeni -Erotettavia värejä ruskean, beigen, punaisen, vihreän, keltaisen, sinisen ja oranssin sävyt. Valkoisen, harmaan ja mustan määrä lisääntyi. Uusi väri violetti. Yleinen väriyhdis- telmä ruskea, beige ja tiilen- punainen. -Väriämpötila usein lämmin -Kylläisyyskontrastiltaan värit suurimmaksi osaksi murret- tuja -Värisävykontrasti kehittyi hillitymmäksi -Komplementtikontrasti pie- nenee -Värialueiden koko laajenee -Muotokieli kehittyi orgaani- semmaksi, 20–30 luvulla erit- tään graafista, mutta muuttui nopeasti orgaaniseksi -Kuvioaiheet esittäviä, mutta pelkistyivät -Rajakontrasti ja värivaiku- telma teräviä, mutta pehme- nee -Nukkavärien muodostus poik- keuksia lukuun ottamatta yk- sinkertaista 	<ul style="list-style-type: none"> -Punavaltaisuuden rinnalla ruskea- ja uudempi sinivaltai- suus (ks. yllä olevat värival- tauudet) -Värisävykartta hyvin suuri, jopa satoja värejä -Erotettavia värejä punaisen, sinisen, vihreän, keltaisen ja oranssin sävyt. Valkoista ja harmaata pintaa yhä suurem- missa määrin ja mustaa näkyi esimerkiksi ääriivoina. Värit tummenivat. Väriyhdistelmät muodostuivat eri valöörias- teista. -Väriämpötila viileni -Kylläisyyskontrastiltaan värit murrettuja, mutta löytyi kirk- kaita värejä hehkuvina väri- alueina -Värisävykontrasti hillitty -Komplementtikontrasti hillitty -Väriämpötila kehittyi kyl- mäksi -Värialueiden koko kehittynyt laajaksi toisin kuin aikaisem- missa aikakausissa -Muotokielessä havaittavissa yhä enemmän orgaanisuutta graafisista elementeistä huo- limatta -Kuvioaiheet abstrakteja -Rajakontrasti ja värivaiku- telma pehmeä -Nukkavärien muodostus suu- remmaksi osaksi monimut- kaista valööritekniikan kehit- tyessä
2. Millai- sia semi- oottisia merkityk- siä vä- reillä on ryijyissä?	Värit symboloivat omista- jansa yhteiskunnallista ase- maa, kirkollista valtaa ja tai- kauskoisuutta sekä ulko- maisten kauppojen vaiku- tusta suomalaisiin väreihin.	Värit symboloivat nousevaa kansallisromanttisuutta, ku- vataiteesta kiinnostumista sekä kansallisesta tyylistä va- pautumista. Värit kuvastavat myös taideteollista nykyai- kaistumista, modernisoituvaa Suomea ja kansainvälisty- mistä.	Värit symboloivat sodan ja pula-ajan jälkeistä nousu- kautta ja kehittyneitä kemian- teollisuutta. Värit kuvastavat taiteellisiin päämääriin pyrki- mistä taiteilijan ilmaisunva- pauuden ja yksilöllisyyden kautta. Värit symboloivat myös kansainvälistä ja tai- teellista menestymistä.

8 LUOTETTAVUUS

Tutkimukseni reliabiliteettiin eli luotettavuuteen pyrin eri keinoin, kuten testaamalla tutkimukseni koodauksessa luotujen muuttujien eli teemojen pätevyyttä. Tämä oli välttämätön vaihe, sillä mitä enemmän testasin koodausta, sitä selkeämmäksi teemat muotoutuivat. Tällöin niihin liittyvät ongelmat nousivat esille, ja pystyin määrittelemään ne selkeämmiksi, johdonmukaisemmiksi ja toimivimmiksi vastatakseni tutkimuskysymyksiini mahdollisimman tyhjentävästi (ks. Seppänen, 2005, 154–155). Vaikka pyrkimyksenäni oli luoda mahdollisimman kattavat teemat, en väitä, etteivätkö ne olisi voineet olla vieläkin yksityiskohtaisempia. Koin kuitenkin, että käyttämäni teemat olivat tutkimuskysymyksiäni silmällä pitäen kaikista olennaisimmat.

Oikeanlaisten teemojen määrittäminen oli monimutkainen prosessi, koska osa niistä vaikutti päällekkäisiltä. Syvemmällä tarkastelulla ymmärsin, että toisiaan muistuttavat teemat eivät välttämättä poissulkeneet toisiaan ja olivat näin ollen perusteltuja. Olen tietoinen, että jonkun toisen määritelmät käyttämistäni teemoista saattavat erota omistani, minkä vuoksi tutkimustulosten ymmärtämisen takaamiseksi selitin analyysiluvussa, miten teemat on tässä tutkimuksessa määritelty ja millä perusteella tulokset on tehty (ks. Biggam, 2012, 3).

Tutkimukseni luotettavuuden suurimmaksi haasteeksi osoittautui väriominaisuuksien luokittelu. Analyysin paikkansapitävyyttä testasin jättämällä koodausten väliin useampia päiviä, koska väriominaisuudet saattoivat näyttäytyä eri tavalla päivästä riippuen. Vaikka suoritin koodauksen tietokoneella, tutkin värejä pääasiallisesti kuvien alkuperäisestä lähteestä, jotta analyysi ei vaihtelisi ylimääräisistä värimuutoksista johtuen. Näyttöpäätteeltä värejä tarkasteltaessa varmistin, että värit näyttivät mahdollisimman samanlaisilta kuin kirjoissa. Koska värien kokemiseen ei voi täysin luottaa, turvauduin toisen henkilön mielipiteeseen muutamassa haastavassa tapauksessa, eli hyödynsin jaettua asiantuntijuutta. Mitä yhteneväisemmät tulokset ovat, sen luotettavampi ja pätevämpi myös analyysi on (Seppänen, 2005, 154). Se, että päädyin muutaman ryijyn kohdalla yllä mainittuun ratkaisuun, ei tarkoittanut, että oma arviointikykyäni olisi epäonnistunut, vaan kertoi siitä, että tiedostan värin tutkimuksen rajallisuuden ja kompleksisuuden. Luotettavuuden kannalta olisi itse asiassa ollut vielä parempi testata ominaisuuksien näkemistä useammalla

henkilöllä, jotta tulokset olisivat perustuneet enemmistön kokemukselle. Värejä tutkiessa on tärkeää ymmärtää, että värien ilmeneminen on myös havaitsijan ominaisuus, eikä vain itse tutkittavan esineen (Arnkil, 2008, 123). Kuten luvussa 4.1 (Värioppi) kävi ilmi, väriin liittyvät näkemykset pohjautuvat lopulta yleistyksiin.

Tutkimukseni ei tarkastele värejä niiden kemiallisesta näkökulmasta, joten en kokenut tarpeelliseksi käyttää analysoinnin tukena värinmittausjärjestelmää tai -laitetta. Värin ja symboliikan tutkijan Pastoureaun (2001, 8, 10) mukaan värin tutkimuksen haasteena on sen monitieteellisyys, eli tutkijan olisi väristä puhuttaessa hallittava useampia osatekijöitä samanaikaisesti, kuten materiaalioppia, kemiaa, fysiikkaa, valmistustekniikoita, ikonografiaa, ideologiaa, sosiologiaa ja symboliikkaa (Gage, 1999, 34; Itten, 2004, 12). Usein tutkijan resurssit eivät riitä värien täydelliseen tutkimiseen, ja tällöin tutkija toteuttaa tutkimuksensa nojautuen vain tiettyyn osa-alueeseen, jättäen muut näkökulmat huomiotta (Pastoureaun, 2001, 8). Toinen ongelma on epistemologinen eli tietoteoriaan pohjautuva. Tutkijat saattavat tehdä aikaan sopimattoman analyysin, koska käsitykset väristä ovat muuttuneet. On hyvä kysymys, onko meillä nykyihmisillä edes oikeutta heijastaa omia käsityksiämme ja määritelmiämme objekteihin, jotka ovat osa menneitä vuosisatoja, koska arviointikykyämme ja arvomme eroavat aikaisemmista yhteiskunnista. (Mts. 9.) Toisaalta sama ongelma tulee vastaan kaikessa historian tutkimuksessa. Tosiasia on, että jos kukaan ei uskaltaisi tutkia ja tulkita historiallisten esineiden värejä, tiede ei myöskään kehittyisi mihinkään suuntaan, minkä seurauksena tietoa olisi paljon vähemmän.

Tein tutkimusprosessiani läpinäkyväksi selostamalla rehellisesti ja yksityiskohtaisesti aineiston keruun ja analyysin vaiheet, sillä laadullisen tutkimuksen luotettavuus rakentuu myös siitä. Yritin selittää tutkittavaa ilmiötä mahdollisimman selkeästi, johdonmukaisesti ja yksinkertaisesti, mutta menettämättä tutkimuksen sisältörikkkautta. Tutkimuksen luotettavuuteen vaikuttavat myös oikeanlaiset käsitteet, joten värejä kuvaillessani käytin tarkkoja ja vakiintuneita termejä (Rihlma, 1997, 34). Varmistin myös, että tutkimustulokset olivat yhteneväisiä teoriataustan kanssa. Läpinäkyvyyttä lisäsin liittämällä tutkimuksen loppuun luettelon käyttämästäni kuva-aineistosta. Noudatin eettisiä tietosuoja-käytänteitä kunnioittamalla tutkimuksessa käytettyjen kuvien oikeudenomistajaa pyytämällä kuvan käyttöoikeutta sekä merkitsemällä valokuvaajien nimet kuvien yhteyteen. Ajankäytön hallinta ja riittävä aika ovat luotettavuuden kannalta tärkeitä, ja siksi yritin

suorittaa analyysia hätäilemättömästi. Vaikka aikaa olisi pohjattomasti, uskon että jatko-tutkimuksille on aina sijaa, koska mikään tutkimus ei voi olla absoluuttisen tyhjentävä.

Semiotiikan tarkoitus on tutkia tutkimuskohdettaan objektiivisesti, jotta havainnointivir-heiltä välttyttäisiin ja tutkimus olisi toistettavissa (Seppä, 2012, 213; Veivo, 1999, 18–19). Tämä on kuitenkin jossain määrin mahdotonta johtuen tulkitsijan ennakkokäsityksistä ympäröivästä maailmasta ja näiden ennakkokäsitysten vaikutuksesta tutkittavaan aihee-seen, minkä vuoksi esimerkiksi Seppä (2012, 230) kritisoi toistettavuuden vaatimusta kuva-analyysissa. On siis selvää, että käyttämäni tulkinnallinen analyysimenetelmä ei ole täysin neutraali ja arvovapaa (Anttila, 2006, 371). Siksi tutkijana pyrin suhtautumaan ennakkokäsityksiini kriittisesti ja reflektoidusti koko tutkimusprosessini ajan.

Semiotiikassa merkkien eli tässä tapauksessa värien ymmärtäminen edellyttää yhteiskun-nan ja historian tuntemusta siksi, ettei kuvien kuvailu jäisi pinnalliselle tasolle johtuen kulttuurisen tietouden riittämättömyydestä (van Leeuwen, 2001, 94; Veivo, 1999, 58). Tämän vuoksi tulkitsijan kompetenssi on ensisijaisen tärkeää. Tulkitsijalta vaaditaan luo-vaa ja aktiivista lukutaitoa, jotta semioottisen merkityksen pystyy rakentamaan kuvaan koodatuista merkeistä (Seppä, 2012, 176). Uskon, että semioottinen tulkintani olisi voinut olla syvempää, mikäli olisin hankkinut enemmän kulttuurillista tietoutta laajemmalta alu-eelta.

Seuraavalla kerralla parantaisin tutkimukseni luotettavuutta tutkimalla ryijyjä konkreet-tisesti esinetutkimuksen keinoin. Tällöin värien ominaisuudet näkyisivät totuudenmukai-semmin. Gagen (1999, 66) mielestä värejä tulisi tutkia esineissä aina konkreettisesti. Luo-tettavuuteen ovat vaikuttaneet värimuutokset. Tutkimalla ryijyjä fyysisesti on mahdollista päästä lähemmäs nukan solmukohdassa esiintyvää alkuperäisväritystä (Pastoureau, 2001, 8; Toikka-Karvonen, 1971, 284; Willberg, 2008a, 7).

Tutkimukseni tarkoitus oli tuoda esiin ryijyjen väriiloistoa, ja siihen nähden aineistoa oli sopivasti. Mutta mitä laajempi aineisto on, sitä pätevämpi on myös tutkimus, koska tällöin tutkimustulokset edustavat kokonaisuutta paremmin. Mielestäni tutkimukseni on silti suhteellisen validi, koska tutkimuksen avulla saa selkeän kuvan suomalaisen ryijyn väri-historiasta. Semioottisessa tutkimuksessa aineisto valitaan kuvien ajankohtaisuuden, loo-

gisen yhtenäisyyden ja kiinnostavuuden perusteella sen sijaan, että kuvien tarvitsisi edustaa laajempaa aineistoa (Seppä, 2012, 154). Kuvakulttuurin tutkija Gillian Rosen (1947–1995) mukaan kysymysten ja aineiston sisäinen yhtenäisyys ja puhuttelevuus takaavat analyysin onnistuvuuden paremmin kuin se, miten hyvin tulokset ovat sovellettavissa laajempaan aineistoon (mts. 179).

Vaikka semioottinen kuva-analyysi ei sovi kaikkiin kuvan tutkimuksiin, menetelmän vahvuutena on se, että se mahdollistaa yksityiskohtaisen analyysin tekemisen (Seppä, 2012, 180). Kuvan katsoja tulkitsee yleensä vain sitä, mitä suoriltaan eli pintapuolisesti näkee, mutta kuvan takana on aina monimutkaisempi todellisuus (Anttila, 2006, 373). Semioottisen kuva-analyysin avulla saavutetaan syvällisempää sisällön ymmärrystä kuin perinteisellä kuvallisen aineiston sisällönanalyysillä (Anttila, 2006, 348).

9 POHDINTA

Tutkimukseni tarkoitus oli selvittää, mitä ja millä tavoin värejä ilmenee suomalaisissa ryijyissä 1779–1979 ja mitkä ovat olleet värien semioottiset merkitykset. Tutkimustulokset vastasivat annettuihin tutkimuskysymyksiin, ja sain perusteellista tietoa tutkittavasta ilmiöstä valitsemillani menetelmillä. Tutkimukseni tuo systemaattista ja syvällisempää tietoa kyseisten tekstiilien värien käytöstä ja värien käytön kytköksistä laajempaan kulttuuriseen todellisuuteen semiotiikan voimin.

Tutkimus osoitti, että ryijyn ilmeeseen vaikuttavat useat väriominaisuudet. Arnkilin (2008, 118) mukaan ilmaisulliset ja sisällölliset tekijät sekä teoksessa oleva sisäinen logiikka ja teoksen suhde kulttuuriin ovat keskeisiä tekijöitä. Punavaltaiset ryijyt olivat suosittuja koristeryijyissä, joiden jälkeen ryijyissä näkyi myös beige- ja ruskeavaltaisuutta. Pula-ajan jälkeen punaisen ja ruskean rinnalle nousi sinivaltaisuus ja kylmät värit. Värisävyt tummuivat, vaikkakin valkoista oli löydettävissä yhä enemmän. Aikaisemmin värit olivat erottuvia, graafisia ja esittäviä, mutta modernin aikakauden ryijyissä, joissa värien käyttö muuttui selkeimmin, siirryttiin maalaukselliseen, abstraktiseen ja vapaaseen värien käyttöön. Värialueet laajenivat ja rajakontrasti sekä värivaikutelma kehittyivät terävästä pehmeään. Aikaisemmissa ryijyissä värisävykontrasti oli aina suuri, mistä hyvänä

esimerkkinä mainittakoon suosittu punavihreä yhdistelmä, joka on komplementtikontrastisuudeltaan voimakas. Vaikka myöhemmin värisävykontrasti kehittyi hillitymmäksi, itse värisävykartta oli laajempi. Ensimmäisen kauden ryijyjen värit symboloivat omistajansa yhteiskunnallista asemaa ja kirkollista valtaa, kun taas seuraavan kauden värit symboloivat voimistunutta kansallismielisyyttä, kuvataiteellista inspiroitumista sekä taideteollista nykyaikaistumista. Viimeisen kauden värit symboloivat suunnittelijansa taiteellista ilmaisun vapautta, sielunmaisemaa sekä sodan jälkeistä nousukautta ja kehittynyttä kemianteollisuutta. Tutkimustulokset osoittavat, että värejä esiintyi ryijyissä heterogeenisesti ja että värien käyttö oli selkeästi yhteydessä meneillään olevaan ajanjaksoon.

Taiteellinen kulttuuri on kehittynyt siihen pisteeseen, että lähes täydellinen ilmaisunvapaus myös värien käytössä on saavutettavissa. Tämän mahdollistaa esimerkiksi se, että kirkolla ei ole samanlaista auktoriteettivaltaa elämän eri osa-alueissa kuin ennen, monet vanhat symbolit ovat menettäneet merkitystään, eivätkä värien käyttöä enää rajoita alkeellinen kemianteollisuus ja tuontirajoitukset (Rihlama, 1997, 7). Nykyihmisellä on käytössään rajaton määrä värejä. Tänä päivänä ryijyjen värit voivat pohjautua täysin esteettisiin ominaisuuksiin, kun taas aikaisemmin esteettinen näkökulma on ollut vain vähäinen syy värien käytössä, jos syy ollenkaan (mts. 105). Toki väreihin voivat edelleen vaikuttaa muualla taideteollisuudessa muodostuvat muoti-ilmiöt, jotka puolestaan tulevat symboloimaan tämän hetkisten ryijyjen värejä, kuten historia on osoittanut. Kuten Puotila toteaa, värit ryijyissä symboloivat menneiden sukupolvien elämää (Willberg, 2008a, 68).

Tässä tutkimuksessa tarkastelun kohteena ei ollut kudonta-alueiden vaikutus ryijyjen väriytykseen. Jatkotutkimuksessa kyseiseen aiheeseen olisi kuitenkin mahdollista syventyä vertailemalla maakunnallisia eroja kansanomaisten ja säätyläisryijyjen väreissä. Toinen kiinnostava jatkotutkimuksen aihe olisi aikaisemman väriytyksen näkymisen tarkastelu nykyisessä ryijysuunnittelussa, koska vanhat ryijyt arvoesineinä inspiroivat edelleen nykyistä ryijysuunnittelua. Pedagogiselta kannalta olisi lisäksi kiinnostava tutkia, miten ryijyn valmistamista voisi yhdistää väriopin opetukseen esimerkiksi tekoälyn avulla. Mielekästä olisi myös hyödyntää taidehistoriallista näkökulmaa ja tutkia ryijyn värien yhteneväisyyksiä suomalaisen kuvataiteen värien kanssa.

Luotettavuus-luvussa nostin esiin sen, että tutkimuksen reliabiliteettia parantaisi ryijyjen konkreettinen tutkiminen, mutta jatkotutkimuksen haasteeksi saattaisi Toikka-Karvosen

(1971, 286) esitystä seuraten muodostua ryijyjen puutteellinen säilytys, joka ei varmasti ole 50 vuoden jälkeen kehittynyt mullistavasti. Ryijyjen perusteellinen fyysinen tutkiminen vaatisi museoissa tilavampia säilytystiloja: vain pieni osa ryijyjä on museoissa esillä, ja säilytyksessä olevia ryijyjä on lähes mahdotonta nähdä kokonaisuudessaan, koska näitä suurikokoisia tekstiilejä säilytetään ahtaissa tiloissa. Esille ottaminen voi myös pahimmassa tapauksessa vaurioittaa ryijyjä. (Toikka-Karvonen, 1971, 285.) Huonon säilytyksen perusteella Toikka-Karvonen (1971, 286) oli sitä mieltä, että näitä korvaamattoman arvokkaita historiallisia esineitä ei pidetä kovin suuressa arvossa – muuten niitä kohdeltaisiin paremmin asiallisemman säilytyksen avulla. Taideteollista arvoa vähentää todennäköisesti se, että useat ryijyt ovat nimettömiä ja pääasiallisesti naisten tekemiä. Kuten luvussa 3 (Suomalaisen ryijyn historia) toin esiin, tekstiilin arvostus on noussut suuresti viime aikoina, mutta vasta vuonna 2017 vesilahtelainen ryijyperinne suojeltiin osana Unescon kulttuuriperintöä ja vuonna 2020 suomalainen ryijyperinne kokonaisuudessaan pääsi Elävän perinnön kansalliseen luetteloon (Museovirasto, 2020).

Ryijytutkimus on yhä nuorta ja pienimuotoista, ja siksi tutkimukseni on käsityötieteellisestä ja kulttuurihistoriallisesta näkökulmasta tarpeellinen ja ajankohtainen. Väritutkimuksen näkökulmasta värien tutkiminen tekstiileissä on tärkeää, koska taidehistorioitsijan John Gagen (1999, 51) mukaan tekstiilihistorioitsijat eivät ole kiinnittäneet tarpeeksi huomiota väreihin. Myös Pastoureaun (2001, 8) mielestä historioitsijat laiminlyövät värejä aiheen haasteellisuuden vuoksi. Tutkimukseni tavoitteena on muistuttaa lukijaa ryijyn – yhden kaikista perinteisimmän suomalaisen käsityön ja taidemuodon – uskomattomasta väriiloistosta ja sen merkityksestä. Tutkimustuloksiani voidaan hyödyntää tekstiili-teollisuudessa ja -taiteessa paitsi aiheeseen liittyvässä opetuksessa myös tekniikkaa sovellettaessa ja ryijytaidetta eteenpäin kehittäessä. Olisi edelleen tärkeää jatkaa ryijytutkimusten tekoa, jotta tätä väririkasta kulttuuriperintöä ei unohdettaisi, sillä perinne välittyy eteenpäin nimenomaan aiheen tutkimisen kautta. Vaikka aiheesta tarvitaan lisätutkimuksia, tämän tutkimuksen tulokset laajentavat tietoa ryijyjen väreistä ja niiden semioottisista merkityksistä sekä luovat arvokkaan pohjan jatkotutkimuksia varten.

Yhteenvetona voi todeta, että väreillä on hyvin suuri merkitys ryijyjen visuaaliseen ilmeeseen ja esteettiseen kokonaisuuden kannalta. Ilman värejä ei tätä kansallista väritaidetta olisi. Toki ryijyn muut ominaisuudet kuten monimuotoinen ornamentiikka ja nukasta

muodostuva kolmiulotteinen pintarakenne ovat myös merkittävä osa tekstiiliä, mutta näidenkin olemassaolon mahdollistavat värit. Värien tärkeydestä kertoo myös se, että useat ryijytutkijat ja -suunnittelijat ovat sitä mieltä, että värilliset ominaisuudet ovat ryijyissä määräävämpiä kuin kuviointi ja muotokieli (Sihvo, 2009b, 39; Svinhufvud, 2009a, 9; Toikka-Karvonen, 1971, 284). Toikka-Karvosen (1971, 284) mukaan kompositioltaan eli sommittelultaan ala-arvoisen ryijyn voi pelastaa ansiokas värien käyttö, mutta epäonnistunutta väritystä ei voi paraskaan sommittelu tai laatu pelastaa. Myös Sireliuksen mielestä taidokkaat ryijyt ovat yhteensopivien, mutta rohkeiden väriyhdistelmien tuotosta (Sihvo, 2009b, 39). Simberg-Ehrströmin mielestä taas ryijyissä olevien kuvioden tarkoitus on mahdollistaa värien käyttöä ja palvella niitä (Polus, 2009, 51). Suomalaiseen estetiikkaan liitetään yleensä mielikuva niin kutsutusta skandinaavisesta minimalistisuudesta, joka ulottuu värien käyttöön sekä pukeutumisessa että sisustuksessa. Ryijyt kuitenkin osoittavat toisin, ja ehkäpä ryijyn suosio muodikkaana sisustuselementtinä perustuu osin juuri tähän ristiriitaan. Kun suomalaiset tyylietoiset kodit hehkuvat minimalistisuuttaan, kontrastia saadaankin aikaiseksi väreiltään rikkaista ryijyistä, jotka nostalgisuutensa lisäksi luovat pehmeän ja kodikkaan tunnelman.

LÄHTEET

- Aalto, P. (2018). Näistä tapellaan huutokaupoissa ja perikunnissa: Ryijyt ovat nyt pop, olivat ne sitten jugendia tai moderneja malleja. *Satakunnan kansa*. Luettu 28.9.2019. <https://www.satakunnankansa.fi/a/200816388>
- Aav, M. (2009). Alkusanat. Teoksessa L. Svinhufvud, & E. Viljanen (toim.), *Ryijy! The Finnish ryijy-rug* (s. 7–8). Helsinki: Designmuseo.
- Anttila, P. (2006). *Tutkiva toiminta ja ilmaisu, teos, tekeminen* (2. p.). Hamina: Akatiimi.
- Arnkil, H. (2007). *Värit havaintojen maailmassa*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Bennett, I. (1978). *The Country Life Book of rugs & carpets of the world*. London: Country Life Books.
- Biggam, C. P. (2012). *The semantics of colour: A historical approach*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bivins, J. (2018). Color as Theme in the Ebony Fashion Fair. Teoksessa J. Faiers & M.W. Bulgarella (toim.), *Colors in Fashion* (s. 13–20). London: Bloomsbury Academic.
- Caivano, J.L. (1998). Color and semiotics: A two-way street. *Color Research & Application*, 23(6), 390–401.
- Crabtree, C. & Stallebrass, P. (2002). *Beadwork: A world guide*. London: Thames & Hudson.
- Designmuseo. (2020). *Hyvissä käsissä*. Luettu 19.2.2020. <https://www.designmuseum.fi/fi/exhibitions/hyvissa-kasissa/>
- Eiseman, L. (2006). *Color: Messages and Meanings: A Pantone Color Resource*. Ohio: Hand Books Press.
- Essel, A. (2017). *Ryijytekniiikan ilmeneminen vaatteissa 1960–2017*. Käsityötieteen kandidaatintutkielma, Helsingin yliopisto.
- Faiers, J., & Bulgarella, M.W. (2018). Introduction. Teoksessa J. Faiers & M.W. Bulgarella (toim.), *Colors in Fashion* (s. 1–10). London: Bloomsbury Academic.
- Feisner, E. A. (2006). *Color studies* (2nd ed.). New York: Fairchild Publications.
- Fernström, P. & Satri, I. (2018). *Pellavaliina: Tampellan damasti 1859–1977*. Helsinki: Maahenki.
- Ferreira, E., Hulme, A., McNab, H. & Quye, A. (2004). The Natural Constituents of Historical Textile Dyes. *Chemical Society reviews*, 33(6), 329–36.

- Gage, J. (1999). *Colour and Meaning: Art, Science and Symbolism*. London: Thames and Hudson.
- Geijer, A. (1979). *A history of textile art: A selective account*. London: Sotheby Parke Bernet.
- Greenfield, A. B. (2005). *A perfect red: Empire, espionage, and the quest for the color of desire*. New York: Harper Collins.
- Haikarainen, S. (2018). Ryijyt ovat huipputrendikkäitä, mutta niillä sisustaminen vaatii taitoa – Lue tästä vinkit, miten saat ryijyn parhaiten esille kotiisi. *Etelä-Saimaa*. Luettu 28.9.2019. <https://esaimaa.fi/teemat/koti/ce7dd279-95a0-4502-8e3d-92ccfd0d1a7f>
- Hassi, E. (2013). *Räsymatto: Nostalgiaa ja nykyaikaa*. Hämeenlinna: Karisto.
- Helsingin taidemuseo HAM. (2018). *Jonna Karanka: We might feel the groove*. Luettu 27.9.2019. <https://www.hamhelsinki.fi/exhibition/jonna-karanka-we-might-feel-the-groove/>
- Itten, J. (2004). *Värit taiteessa: Värien subjektiivinen kokeminen ja objektiivinen tunnistaminen johdatuksena taiteeseen* (4. muuttam. painos.). Helsinki: Taide.
- Kaukonen, T. (1998). *Kynnärä pohjaa, kortteli raitaa: Riepuksidonnaisset ja perinteiset lattiamatot = A cubit of ground and a quarter of stripe: rag weaves and traditional floor mats*. Helsinki: Akatiimi.
- Kay-Williams, S. (2013). *The Story of Colour in Textiles: Imperial Purple to Denim Blue*. London: Bloomsbury.
- Kettunen, A. (2016). *Uhra-Beata Simberg-Ehrstömin ryijytaide sai arvoisensa julkaisun*. Luettu 17.9.2019. https://www.siltalehti.fi/sivustot/silta/juttusilta/ar-kisto/2016/uhra-beata_simberg-ehrstromin_ryijytaide_sai_arvoisensa_julkaisun.33414.blog
- Kiasma. (2019). *Pia Männikkö, Maisemakone*. Luettu 27.4.2019. <https://guide.kiasma.fi/teokset/maisemakone/>
- Kolu, M. (2007). *Ryijy esillä: Ryijyt Suomen käsityön museon kokoelmissa*. Jyväskylä: Suomen käsityön museo.
- Korolainen, H-K. (2017). *Special Jury's Mention from International Textile Competition*. Luettu 3.4.2020. <https://www.hannakaisakorolainen.com/blog>
- Lambert, P., Staepelaere, B. & Fey, M. G. (1986). *Color and fiber*. West Chester, PA: Schiffer.
- Laukkanen, S. (2017). Peritty matto tai ryijy ei perinnönjaossa kaikille kelpaa – arvo voi olla jopa 10 000 euroa. *Yle uutiset*. Luettu 27.9.2019. <https://yle.fi/uutiset/3-9815642>

- Lehtinen, I. & Sihvo, P. (2005). *Rahwaan puku: Näkökulmia Suomen kansallismuseon kansanpukukokoelmiin = Folk costume : an overview of the folk costume collection of the National Museum of Finland* (3. uud. ja laaj. p.). Helsinki: Museovirasto.
- Lempiäinen, P. (1988). Paramenttien symboliikka. Teoksessa T. Sarantola (toim.), *Kirkkoketekstiilit* (s. 30–55). Helsinki: Kirjaneliö.
- Leslie, C. (2007). *Needlework through History: An Encyclopedia*. Westport: Greenwood Press.
- Makkonen, L. (1981). *Ryijytaiteilija Eva Brummer ja modernistiset pyrkimykset Suomen taiteessa 1930-1950 –luvulla*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto.
- Museovirasto. (2020). *Demoskene, sahansoitto ja romanien hevostaidot – Elävän perinnön kansalliseen luetteloon 12 uutta kohdetta*. Luettu 9.4.2020. <https://www.museovirasto.fi/fi/ajankohtaista/demoskene-sahansoitto-ja-romanien-hevostaidot-elavan-perinnon-kansalliseen-luetteloon-12-uutta-kohdetta>
- Mäki, K. (2009). *"Ei ollu kippi mistään kun pääsi tualuihin" – Ryijyharrastaja Ellen Kirkkomäki, hänen ryijynsä ja niiden merkitykset*. Käsityötieteen pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.
- Mäkinen, E. (2007). *Eteläpohjalaiset rekipeitot edustustekstiileinä 1900-luvun alkupuolella*. Käsityötieteen pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.
- Niemi, T. & Vauraste, H. (1982). *Suomalaisia kudonnaisia*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Otsamo, K. (2017). Löytyykö varastostasi käsityöaarre? 500 ryijyä omistavan Tuomas Sopasen vinkeillä erotat vanhan ryijyn uusista kopioista. *Aamulehti*. Luettu 27.9.2019. <https://www.aamulehti.fi/a/200434360>
- Pastoreau, M. (2001). *Blue: The history of a color*. Princeton: Princeton University Press.
- Perkins, W. S. (1996). *Textile coloration and finishing*. Durham, NC: Carolina Academic Press.
- Polus, M. (2008). *Uhra Simberg-Ehrsrömin Metsä-ryijy – suomalaisen valööriryijyn symboli?* Taidehistorian pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.
- Polus, M. (2009). Metsä-ryijy – Suomalaisen valööriryijyn symboli vai ryijypointilismen jättiläinen? Teoksessa L. Svinhufvud & E. Viljanen (toim.), *Ryijy! The Finnish ryijy-rug* (s. 49–55). Helsinki: Designmuseo.
- Poutiainen, V. (2019). Jonna Karanka: We might feel the groove. *Edit taidemedia*. Luettu 27.9.2019. <http://www.editmedia.fi/nayttelyt/jonna-karanka-we-might-feel-the-groove/>

- Priha, P. (1981). Suomalaisen tekstiilitaiteen vaihteita 1900-luvulla. Teoksessa K. Porttinen (toim.), *Tekstiilitaiteilijat TEXO 25* (s. 6–10). Helsinki: Tekstiilitaiteilijat TEXO.
- Priha, P. (1988). Suomalainen paramentiikka. Teoksessa T. Sarantola (toim.), *Kirkko-tekstiilit* (s.56–77). Helsinki: Kirjaneliö.
- Priha, P. (2014). Tekstiilitaiteilija Eva Anttila – opettaja ja esikuva. Teoksessa S. Anttila & M. Anttila (toim.), *Tekstiilitaiteilija Eva Anttila – oman tiensä kulkija* (s.8–17). Helsinki: Mai Anttila.
- Puhto, H. (2006). *Lottaryijyt lotta-aatteen ilmentäjinä – historiallinen esinetutkimus lottaryijyistä*. Käsityötieteen pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.
- Pöllänen, S. (2012). *Käsityö ja psyykkinen hyvinvointi käsityön tutkimuskentässä*. Luettu 28.9.2019. https://arkisto.uasjournal.fi/uasjournal_2012-1/1363-2825-1-CE.pdf
- Rantala, H. (2008). Vesilahtelainen ryijy – Perinteitä ja nykypäivää. Teoksessa E. Nytorp (toim.), *Aatelisryijy, arkipeite, arvotekstiili: Vesilahti kertoo ryijyn tarinaa* (s. 49–91). Tampere: Pirkanmaan käsi- ja taideteollisuus.
- Rasi, M. (2019). Päivi osti naapurin ryijyn 20 eurolla, aidosta maksetaan jopa 2000 – asiantuntija lävyyttää tiskiін hinta-arvion. *Ilta-sanomat*. Luettu 27.10.2019. <https://www.is.fi/asuminen/art-2000005993271.html>
- Rihlana, S. (1997). *Värioppi* (6. uus. p.). Helsinki: Rakennustieto.
- Rose, G. (2012). *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials* (3rd ed.). London: Sage.
- Räisänen, R., Niinimäki, K. & Primetta, A. (2015). *Luonnonväriaineet*. Helsinki: Maa-henki.
- Salo-Mattila, K. (2014). Taide ja käsityö Eva Anttilan kuvakudoksissa. Teoksessa S. Anttila & M. Anttila (toim.), *Tekstiilitaiteilija Eva Anttila – oman tiensä kulkija* (s.18–61). Helsinki: Mai Anttila.
- Saloniemi, M. & Willberg, L. (1991). *Suomalainen ryijy*. Tampere: Tampereen kaupunki.
- Sebeok, T. A. (2001). *Signs: An introduction to semiotics*. Toronto: University of Toronto Press.
- Seppä, A. (2012). *Kuvien tulkinta: Menetelmäopas kuvataiteen ja visuaalisen kulttuurin tulkitsijalle*. Helsinki: Gaudeamus.
- Seppänen, J. (2005). *Visuaalinen kulttuuri: Teoriaa ja metodeja kuvien tulkitsijalle*. Tampere: Vastapaino.
- Sihvo, P. (2009a). *Rakas ryijy. Suomalaisten ryijyt*. Helsinki: Museovirasto/Suomen Kansallismuseo.

- Sihvo, P. (2009b). U.T. Sirelius ja Suomen ryijyt. Teoksessa L. Svinhufvud & E. Viljanen (toim.), *Ryijy! The Finnish ryijy-rug* (s. 33–41). Helsinki: Designmuseum.
- Sirelius, U. T. (1988). *Suomen ryijyt: Tekstiilihistoriallinen tutkimus* (Näköisp.). Helsinki: Erika-kirjat.
- Sopanen, T. (2019). Keräilijän painotuksia ja arvostuksia. Luentosarja *Suomalainen ryijy*. Pasilan pääkirjasto, Helsinki: Virkki käsityö museo.
- Suojoki, S. (2003). *Itähämmäläisiä ryijyjä. Tutkimus Itä-Hämeen museoon tallennetuista 1800-luvulla valmistetuista ryijyistä*. Käsityötieteen pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.
- Svinhufvud, L. (2009a). Suomalainen ryijy – elävää perinnettä ja taiteilijoiden tulkintoja. Teoksessa L. Svinhufvud & E. Viljanen (toim.), *Ryijy! The Finnish ryijy-rug* (s. 9–19). Helsinki: Designmuseum.
- Svinhufvud, L. (2009b). *Moderneja ryijyjä, metritavaraa ja käsityötä: Tekstiilitaide ja nykyaikaistuva taideteollisuus Suomessa maailmansotien välisenä aikana*. Helsinki: Designmuseum.
- Tihinen, J-H. (2016). Väri materiaalina – Uhra-Beata Simberg-Ehrströmin legendaarinen väriäisti. Teoksessa J-H. Tihinen & S. Westerholm (toim.), *Uhra-Beata Simberg-Ehrström* (115–121). Ekenäs: Stiftelsen Pro Artibus.
- Timonen, P. & Palo-oja, R. (2007). *Dora Jung: Tekstiilitaiteilija, taidekäsityöläinen, teollinen muotoilija*. Tampere: Tampereen museot.
- Toikka-Karvonen, A. (1971). *Ryijy*. Helsinki: Otava.
- Turtola, K. (2019). Tuttu mutta moderni perinnetekstiili on taas suomalaisten suosikki: ”Ryijy tuo mieleen mummolan seinät”. *Yle uutiset*. Luettu 27.9.2019. <https://yle.fi/uutiset/3-10621633>
- Van Leeuwen, T. (2001). Semiotics and iconography. Teoksessa C. Jewitt & T. Van Leeuwen (toim.), *Handbook of visual analysis* (s. 92–119). London: SAGE Publications.
- Vartiainen, A. (2003). *Palava sydän. Tutkimus Impi Sotavallan ryijytuotannosta ja sen yhteydestä kansanomaiseen ryijyyn 1920- ja 1930-luvulla*. Käsityötieteen pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.
- Veivo, H. (1999). *Semiotiikka: Merkeistä mieleen ja kulttuuriin*. Helsinki: Edita.
- Viljanen, K. (2017). Ryijy sopii trendikotiin, usko tai älä. *Helsingin Sanomat*. Luettu 28.9.2019. <https://www.hs.fi/koti/art-2000005112049.html>
- Wahl, K. (2018). Purity and Parity: The White Dress of the Suffrage Movement in Early Twentieth-Century Britain. Teoksessa J. Faiers & M.W. Bulgarella (toim.), *Colors in Fashion* (s. 21–34). London: Bloomsbury Academic.

- Willberg, L. (2008a). Ryijyn tarina. Teoksessa T. Sopanen & L. Willberg (toimi.), *Ryijy elää: Suomalaisia ryijyjä 1778-2008* (s. 12–79). Varkaus: Tuomas Sopanen.
- Willberg, L. (2008b). Ryijyt. Teoksessa T. Sopanen & L. Willberg (toimi.), *Ryijy elää: Suomalaisia ryijyjä 1778-2008* (s. 87–394). Varkaus: Tuomas Sopanen.
- Willcox, D. (1971). *Techniques of Rya Knotting*. New York: Van Nostrand Reinhold publications.
- Wilson, K. (1979). *A history of textiles*. Boulder, CO: Westview Press.

LIITTEET

LIITE 1. KUVA-AINEISTO

Ryijy nro	Vuosi	Lähdeviite
KORISTERIJIYT 1779–1898		
1	1779	Toikka-Karvonen, 1971, 166
2	1783	Sihvo, 2009, 195
3	1787	Svinhufvud & Viljanen, 2009, 61
4	1788	Toikka-Karvonen, 1971, 79
5	1794	Svinhufvud & Viljanen, 2009, 67
6	1796	Sihvo, 2009, 198
7	1797	Willberg & Sopanen, 2008, 12
8	1800-luku	Svinhufvud & Viljanen, 2009, 28
9	1804	Sihvo, 2009, 189
10	1805	Svinhufvud & Viljanen, 2009, 69
11	1805	Toikka-Karvonen, 1971, 230
12	1822	Willberg & Sopanen, 2008, 189
13	1826	Toikka-Karvonen, 1971, 199
14	1850	Willberg & Sopanen, 2008, 103
15	1854	Sihvo, 2009, 81
16	1859	Willberg & Sopanen, 2008, 141
SISUSTUSRYIJYT 1899–1939		
17	1899	Svinhufvud & Viljanen, 2009, 79
18	1900-luvun alku	Willberg & Sopanen, 2008, 218
19	1900-luvun alku	Toikka-Karvonen, 1971, 294
20	1904	Toikka-Karvonen, 1971, 303
21	1905	Svinhufvud & Viljanen, 2009, 87
22	1919	Svinhufvud & Viljanen, 2009, 92
23	1920-luvun puoliväli	Toikka-Karvonen, 1971, 318
24	1930	Svinhufvud & Viljanen, 2009, 109
25	1930-luvun alku	Willberg & Sopanen, 2008, 51
26	1930-luvun alku	Willberg & Sopanen, 2008, 248
27	1930-luku	Svinhufvud & Viljanen, 2009, 106
28	1931	Svinhufvud & Viljanen, 2009, 114
29	1932	Svinhufvud & Viljanen, 2009, 123
30	1933	Willberg & Sopanen, 2008, 245
31	1934	Svinhufvud & Viljanen, 2009, 118
32	1936	Toikka-Karvonen, 1971, 393
TAIDERYIJYT 1940–1979		
33	1954	Willberg & Sopanen, 2008, 307
34	1954	Toikka-Karvonen, 1971, 436
35	1956	Svinhufvud & Viljanen, 2009, 133
36	1956	Willberg & Sopanen, 2008, 309
37	1959	Willberg & Sopanen, 2008, 293
38	1960-luku	Willberg & Sopanen, 2008, 73
39	1960–1970-luku	Willberg & Sopanen, 2008, 364
40	1961	Willberg & Sopanen, 2008, 354
41	1961	Toikka-Karvonen, 1971, 425
42	1963	Willberg & Sopanen, 2008, 299
43	1964	Willberg & Sopanen, 2008, 357
44	1966	Svinhufvud & Viljanen, 2009, 186
45	1966	Toikka-Karvonen, 1971, 465
46	1972	Svinhufvud & Viljanen, 2009, 181
47	1972	Willberg & Sopanen, 2008, 284
48	1979	Svinhufvud & Viljanen, 2009, 237

LÄHTEET

Sihvo, P. (2009a). *Rakas ryijy. Suomalaisten ryijyt*. Helsinki: Museovirasto/Suomen Kansallismuseo.
Svinhufvud, L. & Viljanen, E. (2009). *Ryijy! The Finnish ryijy-rug*. Helsinki: Designmuseum.
Toikka-Karvonen, A. (1971). *Ryijy*. Helsinki: Otava.
Willberg, L. & Sopanen, T. (2008). *Ryijy elää: Suomalaisia ryijyjä 1778-2008*. Varkaus: Tuomas Sopanen.